BIBLIOTECA

ECO

Umberto

Decir casi lo mismo

La traducción como experiencia

Lectulandia

Umberto Eco nos ilumina acerca del difícil arte de la traducción en un libro ameno, didáctico, que conserva el tono de las conferencias —dictadas en Toronto, Oxford y Bolonia— que lo inspiraron. Además de prestigioso semiólogo, veterano polemista, prolífico ensayista y convencido humanista, Umberto Eco es uno de los novelistas que más éxito ha cosechado en el mundo entero. La experiencia de ver traducida su vasta obra a tantas lenguas le ha dado la privilegiada oportunidad de acercarse a los problemas concretos de la traducción y extraer una serie de conclusiones reveladoras, útiles, muy persuasivas. La cuestión central radica en la pregunta ¿qué quiere decir traducir?, y en la respuesta que Eco ofrece y explica: decir casi lo mismo. A primera vista, podría parecer que todo el esfuerzo se centra en definir o acotar ese «casi», pero enseguida surgen dudas en torno al propio «decir» e incluso en ese «lo mismo». De la pregunta a la respuesta, este libro constituye una de las aportaciones más brillantes y diáfanas a la eterna discusión sobre las traiciones de los traductores.

«*Decir casi lo mismo* me parece un libro imprescindible.»

GERMÁN GULLÓN, *El Cultural*

Lectulandia

Umberto Eco

Decir casi lo mismo

ePub r1.0
Meddle & orhi 20.02.16

Título original: *Dire quasi la stessa cosa*
Umberto Eco, 2003
Traducción: Helena Lozano Miralles

Editor digital: Meddle & orhi
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Decir casi lo mismo

Nota a la versión castellana

Decir casi lo mismo es un texto que, como dice su mismo subtítulo, trata de experiencias de traducción: es decir, no pretende ser sino una amena conversación con el lector, donde, a partir de experiencias —precisamente— y con una perspectiva semiótica, se delimitan nociones o, mejor, visiones, relativas sobre todo a conceptos como interpretación y traducción.

El tono de conversación de todo el ensayo va acompañado por numerosos y extensos ejemplos en italiano, por supuesto, pero también en inglés, alemán, francés y castellano, en un proceso que guía al lector hacia el descubrimiento del discurso teórico, lo invita a indagar por su cuenta, a examinar cada ejemplo de forma activa y crítica.

A la hora de traducir, esto suponía la construcción de un texto ampliado, pero como verá el lector, a causa de la extensión de esos mismos ejemplos, tal ampliación planteaba problemas de economía textual, de ruptura de los numerosos ritmos que configuran el texto original.

De modo muy pragmático, pues, se han adoptado estrategias *ad hoc* para cada apartado del texto, intentando seguir una lógica traductora funcional al discurso, que aspira a mantener tanto la complejidad textual como un ritmo de lectura que garantice los mismos tiempos de «procesamiento» empleados en la comprensión del texto italiano y las modalidades de apropiación de semejante carga de comprensión.

Por eso mismo, las abundantes ejemplificaciones en inglés, alemán o francés, en general, no se han traducido, mientras que todo lo relativo al italiano o ha sido traducido o ha sido «acompañado»: cuando el texto lo requería, se han traducido los ejemplos o, incluso, se han adaptado (véase el jeroglífico, página 202 donde lo importante era subrayar ágilmente el

proceso cognitivo de resolución del mismo, no la calidad del propio jeroglífico).

Más a menudo, sin embargo, según el pasaje y el tipo de argumentación, se ha decidido ampliar el texto dando cabida (en el cuerpo del texto o en nota) a prácticas traductoras análogas en castellano sin la canónica indicación de «Nota de la traductora» (siempre por una cuestión de ritmo de lectura). En algunos casos, se ha optado por una compaginación que permita una lectura de una forma sinóptica de los ejemplos más largos, allá donde parecía importante mantener el italiano junto a una versión en castellano, o donde era importante resaltar la efectividad de estrategias traductoras opuestas.

En otros casos, se ha elegido trasladar a un apéndice los textos en italiano que resultaban demasiado largos para formar parte del cuerpo del texto y que, tratándose de traducciones, no tenía sentido verter al castellano pero podían resultar importantes para una segunda lectura o para un lector más experto, que desee profundizar mejor en el argumento. Para apurar las posibilidades de indagación crítica, se han añadido diversas traducciones al castellano. Al respecto, debo precisar que la idea de fondo para la elección de las traducciones castellanas es que fueran conocidas y de fácil acceso, aunque está limitada (por obvios límites documentales míos) a lo que es más frecuente en el mercado editorial español o en las bibliotecas de la península.

No quisiera robar más tiempo a la lectura indicando todas las interpolaciones textuales que se han realizado, pero me gustaría precisar que todas las menciones a mi trabajo de traductora se hallan en el texto original: confieso que me apuraban bastante y mi primer impulso fue borrarlas. Claro que, entonces, el «casi» que se ha intentado salvaguardar en este lento y algo torturado (por la cantidad de veces que he cambiado de idea) proceso de traducción habría dejado de ser un objetivo, un tender al máximo, y se habría convertido en una justificación para poder hacer «cualquier cosa».

Introducción

¿Qué quiere decir traducir? La primera respuesta «decir lo mismo en otra lengua» sería una buena respuesta, y también consolatoria, si no fuera porque, en primer lugar, tenemos muchos problemas para establecer qué significa «decir lo *mismo*», así como tampoco sabríamos dar una respuesta satisfactoria para todas esas operaciones que llamamos paráfrasis, definición, explicación, reformulación, por no hablar de las pretendidas sustituciones sinonímicas. En segundo lugar, porque no sabemos qué es el *«lo»*, esto es, ante un texto no sabemos *lo que* debemos traducir. Y, por último, porque, en algunos casos, abrigamos serias dudas sobre lo que quiere decir *decir.*

Lo cual no quiere decir que nos vamos a poner a buscar (para subrayar la centralidad del problema de la traducción en muchas discusiones filosóficas) *lo que* debería traslucirse o resplandecer más allá y por encima de toda lengua que lo traduzca o, por el contrario, *lo que* no conseguirá aprehenderse jamás por muchos esfuerzos que haga la otra lengua, es decir, ir a buscar si hay una *cosa en sí* en la *Ilíada* o en el leopardiano «Canto nocturno de un pastor errante de Asia». Nos conformamos con volar más bajo, y lo haremos muchas veces en las páginas que siguen.

Supongamos que en una novela inglesa un personaje dice *It's raining cats and dogs.* Sería un simple el traductor que, pensando que está diciendo lo mismo, lo tradujera literalmente como *Llueven perros y gatos* y no como *Llueve a cántaros* o *Caen chuzos de punta.* Ahora bien, ¿qué pasaría si se tratara de una novela de ciencia ficción, escrita por un adepto de las denominadas ciencias «fortianas», que relatara que, de verdad, llueven perros y gatos? Se traduciría literalmente, de acuerdo. ¿Y si el personaje estuviera yendo a ver al doctor Freud para contarle que sufre una curiosa

obsesión por perros y gatos, por los que se siente amenazado incluso cuando llueve? Seguiría traduciéndose literalmente, pero se perdería el matiz de que el Hombre de los Gatos también está obsesionado por las expresiones idiomáticas. ¿Y si en otra novela el que dice que están lloviendo perros y gatos fuera un estudiante de inglés de la Academia Berlitz que no consigue sustraerse a la tentación de adornar su discurso con deplorables anglicismos? Si hubiera que traducirlo literalmente, en este caso al inglés, el lector profano no entendería que se está usando un anglicismo. ¿Cómo se vertería esa pose anglicanizante? ¿Debería cambiársele la nacionalidad al personaje y hacer que se convirtiera en un inglés con poses italianizantes?, ¿o en un obrero de Londres que ostenta sin éxito un acento de Oxford? Sería una licencia insoportable. ¿Y si *It's raining cats and dogs* lo dijera, en inglés, un personaje de una novela francesa?, ¿cómo se traduciría al inglés? Ven ustedes lo difícil que es decir qué es *lo que* un texto quiere transmitir, y cómo transmitirlo.

He aquí el sentido de los capítulos que siguen: intentar entender cómo, aun sabiendo que no se dice nunca lo mismo, se puede decir *casi* lo mismo. A estas alturas, lo que constituye el problema no es tanto la idea de lo *mismo*, ni la de *lo* mismo, como la idea de ese *casi*.[1] ¿Cuánta elasticidad debe tener ese *casi?* Depende del punto de vista: la Tierra es casi como Marte, en cuanto ambos planetas giran alrededor del Sol y tienen forma esférica, pero puede ser casi como cualquier otro planeta que gire en otro sistema solar, y es casi como el Sol, puesto que ambos son cuerpos celestes y casi como la bola de cristal de un adivino, o casi como un balón, o casi como una naranja. Establecer la flexibilidad, la extensión del *casi* depende de una serie de criterios que hay que negociar previamente. Decir casi lo mismo es un procedimiento que se inscribe, como veremos, bajo el epígrafe de la *negociación.*

Quizá empecé a ocuparme teóricamente de problemas de traducción por primera vez en 1983, al explicar cómo había traducido los *Ejercicios de estilo* de Queneau. No creo haber dedicado al problema más que unas pocas alusiones hasta los años noventa, durante los cuales elaboré una serie de

ponencias ocasionales para algún congreso, refiriéndome, como se verá, a mis experiencias personales como autor traducido.[2] El problema de la traducción no podía no estar en mi estudio sobre *La búsqueda de la lengua perfecta* (1993b), y me dediqué a análisis pormenorizados de traducciones tanto al hablar de una traducción de Joyce (Eco 1996) como a propósito de mi traducción de *Sylvie* de Nerval (Eco, 1999b).[3]

Entre 1997 y 1999 se celebraron dos seminarios anuales para el doctorado en semiótica de la Universidad de Bolonia dedicados al tema de la traducción intersemiótica, es decir, de todos esos casos en los que no se traduce de una lengua natural a otra, sino entre sistemas semióticos distintos, como cuando se «traduce» una novela en una película, un poema épico en un cómic o se saca un cuadro del tema de una poesía. Cuando se presentaban las ponencias, solía disentir yo de parte de los doctorandos y de los colegas en lo que atañe a las relaciones entre «traducción propiamente dicha» y traducción denominada «intersemiótica». Controversia ésta que debería quedar resaltada claramente en las páginas de este libro, así como deberían quedar claros los estímulos y los alicientes que recibí, también y sobre todo, de aquellos de los que disentía. Mis reacciones de entonces, así como las intervenciones de los demás participantes, pueden verse en dos números especiales de la revista *VS* 82 (1999) y *VS* 85-87 (2000).

Mientras tanto, en otoño de 1998, la Universidad de Toronto me invitó a dictar una serie de *Goggio Lectures*, donde empecé a reelaborar mis ideas al respecto. Los resultados de aquellas conferencias se publicaron posteriormente en el volumen *Experiences in Translation* (Eco, 2001).

Por último, en 2002 dicté en Oxford ocho *Weidenfeld Lectures*, siempre sobre el mismo tema, donde desarrollé definitivamente una noción de traducción como negociación.[4]

Este libro retoma, pues, los escritos elaborados en las ocasiones que acabo de mencionar con muchas divagaciones nuevas y nuevos ejemplos, visto que ya no estoy vinculado a los tiempos forzosos de las conferencias o de las ponencias de un congreso. Aun así, a pesar de estas notables ampliaciones y de una organización del material distinta, he intentado mantener el tono de conversación que tenían mis textos anteriores.

El tono de conversación se debía y se debe al hecho de que en las páginas siguientes, que indudablemente tocan varios aspectos de una teoría de la traducción, mi punto de arranque son siempre experiencias concretas. O sea, que no podemos limitamos a evocar las experiencias con referencia a algún problema teórico que interese a los actuales estudios de traductología, sino que estos problemas teóricos siempre están estimulados por *experiencias,* en gran parte personales.

Muchas veces, algunos textos de traductología me dejaban insatisfecho precisamente porque la riqueza de argumentos teóricos no iba acompañada por una panoplia de ejemplos suficiente; lo cual, desde luego, no es válido para todos los libros o ensayos sobre el argumento (y pienso en la profusión de ejemplos que exhibe *Después de Babel,* de George Steiner), pero en muchos otros casos tenía yo la sospecha de que el teórico de la traducción nunca había traducido y, por lo tanto, hablaba de algo de lo que no tenía experiencia directa.[5]

Una vez, Giuseppe Francescato observó (y lo refiero según mi recuerdo) que para poder estudiar el fenómeno del bilingüismo y, por tanto, para poder recoger experiencias suficientes sobre la formación de la doble competencia, es preciso observar hora a hora, día a día, la conducta de un niño expuesto a una doble estimulación lingüística. Esa experiencia pueden hacerla sólo (i) los lingüistas con (ii) un cónyuge extranjero y/o que vivan en el extranjero, que (iii) hayan tenido hijos y que (iv) estén en condiciones de seguir regularmente a los propios hijos desde sus primeras conductas expresivas. Puesto que tales requisitos no pueden satisfacerse siempre, ésta sería una razón por la que los estudios sobre el bilingüismo se han desarrollado lentamente.

Me pregunto si, para elaborar una teoría de la traducción, no resulta igualmente necesario no sólo examinar muchos ejemplos de traducción, sino también haber experimentado una de estas tres experiencias: haber revisado traducciones ajenas, haber traducido y haber sido traducido o, mejor aún, haber sido traducido colaborando con el propio traductor.

Se podría observar que no es necesario ser poeta para elaborar una buena teoría de la poesía, y que se puede apreciar un texto escrito en una lengua extranjera aun poseyendo una competencia eminentemente pasiva de esa lengua. Pero la objeción se sostiene hasta cierto punto. En efecto, incluso quienes no han escrito jamás una poesía tienen una experiencia de la propia lengua y en el curso de sus vidas pueden haber intentado (o podrían siempre intentar) escribir un endecasílabo, inventar una rima, representar metafóricamente un objeto o un acontecimiento. También los que tienen una competencia pasiva de una lengua extranjera han experimentado, por lo menos, lo difícil que es obtener frases bien formadas. Me imagino que también un crítico de arte sin dotes para el dibujo (o precisamente por eso) es capaz de advertir las dificultades inherentes a cualquier tipo de expresión visual, así como un crítico de ópera con poca voz puede comprender por experiencia directa cuánta habilidad se necesita para emitir un agudo apreciable.

Considero, por lo tanto, que para hacer observaciones teóricas sobre el traducir, no es inútil haber tenido experiencia activa o pasiva de la traducción. Por otra parte, cuando todavía no existía una teoría de la traducción, desde san Jerónimo hasta nuestro siglo, las únicas observaciones interesantes al respecto las hicieron precisamente los que traducían, y son bien conocidos los apuros hermenéuticos de san Agustín, que pretendía hablar de traducciones correctas pero tenía un limitadísimo conocimiento de las lenguas extranjeras (no conocía el hebreo y sabía poco griego).

Me he dado cuenta de que en mi vida he tenido que controlar muchas traducciones ajenas, ya sea en el transcurso de una larga experiencia editorial, ya sea en calidad de director de colecciones de ensayo; he traducido dos libros que requieren gran dedicación: los *Ejercicios de estilo*, de Queneau, y *Sylvie*, de Gérard de Nerval, dedicando a ambos muchos años; y, como autor, tanto de obras de ensayo como de narrativa, he trabajado en contacto directo con mis traductores. No sólo he controlado las traducciones, al menos para las lenguas que de alguna manera conocía, y por eso citaré a menudo las traducciones de William Weaver, Burkhart Kroeber, Jean-Noël Schifano, Helena Lozano y otros, sino que he tenido

largas conversaciones con los traductores (previamente y durante la elaboración), de suerte que he descubierto que, si el traductor o la traductora son inteligentes, pueden explicar los problemas que surgen en su lengua incluso a un autor que no la conoce, y también en esos casos el autor puede colaborar sugiriendo soluciones, es decir, sugiriendo qué licencias se pueden tomar con su texto para sortear el obstáculo (me ha pasado a menudo, por ejemplo, con la traductora rusa, Elena Kostiukovich, con Imre Barna para el húngaro, con Yond Boeke y Patty Krone para el neerlandés, con Masaki Fujimura y Tadahiko Wada para el japonés).

He aquí por qué he decidido hablar de traducción partiendo de problemas concretos que en su mayor parte atañen a mis escritos, limitándome a esbozar soluciones teóricas sólo sobre la base de experiencias *in corpore vili.*

Esto podía exponerme a dos peligros, el del narcisismo y el de sostener que *mi* interpretación de *mis* textos tiene más valor que las de los otros lectores, entre los cuales figuran *in primis* mis traductores, principio con el que he polemizado en libros como *Lector in fabula* o *Los límites de la interpretación.* El primer riesgo era letal, pero en el fondo me estoy comportando como esos portadores de enfermedades socialmente nefastas que aceptan manifestar públicamente su estado y los tratamientos a los que se someten para ser útiles a los demás. Por lo que atañe al segundo riesgo, espero que en las páginas siguientes se pueda apreciar cómo les he señalado a mis traductores puntos críticos de mis textos que podían generar ambigüedades, aconsejándoles que pusieran atención, sin intentar influir en su interpretación; o he respondido a peticiones precisas cuando me preguntaban cuáles de las distintas soluciones habría elegido yo si hubiera tenido que escribir en su lengua; en esos casos mi decisión era legítima, visto que a fin de cuentas era yo el que firmaba el libro.

Por otra parte, en el curso de mis experiencias como autor traducido, fluctuaba continuamente entre la necesidad de que la versión fuera «fiel» a lo que había escrito y el descubrimiento excitante de cómo, en el instante en que se decía en otra lengua, mi texto podía (es más, a veces *debía*) transformarse. Y si algunas veces notaba imposibilidades —que de alguna manera había que resolver—, más a menudo aún notaba posibilidades: es

decir, notaba cómo, en contacto con la otra lengua, el texto exhibía potencialidades interpretativas que yo desconocía, y cómo a veces la traducción podía mejorarlo (digo «mejorar» precisamente con respecto a la *intención* que el texto mismo iba manifestando de improviso, independientemente de mi intención originaria de autor empírico).

Puesto que mi punto de partida son mis experiencias personales y dos series de conversaciones, *este libro no se presenta como un libro de teoría de la traducción* (ni tiene su sistematicidad) por la sencilla razón de que no toma en consideración un sinnúmero de problemas traductológicos. No hablo de las relaciones con los clásicos griegos y latinos simplemente porque nunca he traducido a Homero y nunca he tenido que juzgar una traducción homérica para una colección de clásicos. Hablo sólo fugazmente de la denominada traducción intersemiótica, porque nunca he dirigido una película sacada de una novela o transformado una poesía en ballet. No toco el problema de las tácticas o estrategias poscoloniales de adaptación de un texto occidental a la sensibilidad de otras culturas, porque no he podido seguir y discutir las traducciones de textos míos al árabe, persa, coreano o chino. Nunca he traducido textos escritos por una mujer (no es que por costumbre traduzca sólo a hombres, es que sólo he traducido a dos en mi vida) y no sé qué problemas habría tenido. En las relaciones con algunas traductoras mías (rusa, española, sueca, finlandesa, holandesa, croata, griega) encontraba tal disponibilidad por su parte a adaptarse a mi texto que no he podido experimentar voluntad alguna de traducción «feminista».[6]

Le he dedicado algún párrafo a la palabra *fidelidad* porque un autor que sigue a sus traductores parte de una implícita exigencia de «fidelidad». Entiendo que este término puede parecer obsoleto ante las propuestas críticas según las cuales, en una traducción, cuenta sólo el resultado que se realiza en el texto y en la lengua de llegada y, por añadidura, en un momento histórico determinado, allá donde se intente actualizar un texto concebido en otras épocas. Pero el concepto de fidelidad tiene que ver con la convicción de que la traducción es una de las formas de la interpretación y que debe apuntar siempre, aun partiendo de la sensibilidad y de la cultura

del lector, a reencontrarse no ya con la intención del autor, sino con la *intención del texto*, con lo que el texto dice o sugiere con relación a la lengua en que se expresa y al contexto cultural en que ha nacido.

Supongamos que en un texto norteamericano alguien le diga a otro *You're just pulling my leg.* El traductor no lo vertería con *Me estás tirando sólo la pierna* y ni siquiera con *Me estás tomando sólo la pierna*, sino con *Tú me estás tomando el pelo* o incluso con *Te estás quedando conmigo.* Si se tradujera la expresión literalmente, una expresión tan poco corriente en la lengua de llegada dejaría suponer que el personaje (y con él, el autor) está inventado una osada figura retórica, lo cual no es cierto, visto que el personaje usa algo que en su lengua es una frase hecha. Si sustituimos la pierna con el pelo, en cambio, ponemos al lector de la lengua de llegada en la misma situación en la que el texto quería que se encontrara el lector inglés. He aquí por qué una aparente infidelidad (no se traduce a la letra) se manifiesta al final como un acto de fidelidad. Lo cual es un poco como repetir con san Jerónimo, patrón de los traductores, que al traducir no hay que *verbum e verbo sed sensum exprimere de sensu* (aunque veremos cómo también esta afirmación puede generar muchas ambigüedades).

Así pues, traducir quiere decir entender tanto el sistema interno de una lengua como la estructura de un texto determinado en esa lengua, y construir un duplicado del sistema textual que, *según una determinada descripción*, pueda producir efectos análogos en el lector, ya sea en el plano semántico y sintáctico o en el estilístico, métrico, fonosimbólico, así como en lo que concierne a los efectos pasionales a los que el texto fuente tendía. [7] «Según una determinada descripción» significa que toda traducción presenta unos márgenes de infidelidad con respecto a un núcleo de presunta fidelidad, pero la decisión sobre la posición del núcleo y la amplitud de los márgenes depende de las finalidades que se plantea el traductor.

De todas formas, no pretendo profundizar ahora en estas afirmaciones, porque todas las páginas que siguen constituyen su glosa. Quiero sólo repetir que muchos de los conceptos que circulan en traductología (equivalencia, adherencia al objetivo, fidelidad o iniciativa del traductor) se inscriben, para mí, en el apartado de la *negociación.*

En las últimas décadas han sido muchos los escritos de teoría de la traducción, debidos entre otras cosas a la multiplicación de centros de investigación, cursos y departamentos dedicados a este problema, además de escuelas para traductores e intérpretes. Las razones del crecimiento de los intereses traductológicos son muchos, y convergentes: por una parte, los fenómenos de globalización, que cada vez más ponen en contacto recíproco a grupos y a individuos de lenguas distintas; por otra, el desarrollo de los intereses semióticos, para los cuales el concepto de traducción se vuelve central incluso cuando no se explícita (pensemos tan sólo en las discusiones sobre el significado de un enunciado como lo que teóricamente debería sobrevivir en el paso de una lengua a otra); y, por último, la expansión de la informática, que empuja a muchos a ensayar y a ir perfeccionando modelos de traducción artificial (donde el problema traductológico resulta crucial no tanto cuando el modelo funciona, como precisamente cuando demuestra no funcionar como le correspondería).

Además, a partir de la primera mitad del siglo pasado se elaboraron teorías de la estructura de una lengua, o de la dinámica de los lenguajes, que ponían el acento en el fenómeno de la imposibilidad radical de la traducción; desafío de no poca monta para los teóricos mismos que, aun elaborando esas teorías, se daban cuenta de que, de hecho y desde hace milenios, *la gente traduce.* Quizá traduzca mal, y podemos pensar en las discusiones que agitan desde siempre el ámbito de los exégetas bíblicos, dedicados a criticar sin cesar traducciones previas de los textos sagrados. Sin embargo, por muy burdas e infelices que hayan sido las traducciones con las que les han llegado los textos del Antiguo y del Nuevo Testamento a millones y millones de fieles de lenguas distintas, en este relevo de lengua a lengua, y de Vulgata a Vulgata, una parte consistente de la humanidad ha estado de acuerdo sobre los hechos y los acontecimientos fundamentales transmitidos por estos textos, desde los Diez Mandamientos hasta el Sermón de la Montaña, desde las historias de Moisés hasta la Pasión de Cristo (y, quisiera decir, sobre el espíritu que anima estos textos).

Así pues, incluso cuando se sostiene —legítimamente— la imposibilidad de la traducción, en la práctica nos encontramos siempre ante la paradoja de Aquiles y de la tortuga: en teoría, Aquiles no debería alcanzar jamás a la tortuga, pero de hecho (como enseña la experiencia) la adelanta. Quizá la teoría aspira a una pureza de la cual la experiencia puede prescindir; ahora bien, el problema interesante es de qué puede prescindir la experiencia y hasta qué punto. De ahí la idea de que la traducción se basa en procesos de negociación, siendo la negociación, precisamente, un proceso según el cual para obtener una cosa se renuncia a otra, y al final, las partes en juego deberían salir con una sensación de razonable y recíproca satisfacción a la luz del principio áureo por el que no es posible tenerlo todo.

Podemos preguntarnos cuáles son las partes en juego en este proceso de negociación. Son muchas, aunque a veces carecen de iniciativa: por una parte, están el texto fuente, con sus derechos autónomos, acompañado a veces por la figura de un autor empírico —todavía vivo— con sus eventuales pretensiones de control, y toda la cultura donde el texto nace; por la otra, están el texto de llegada y la cultura en la que se introduce, con el sistema de expectativas de sus probables lectores y, a veces, incluso de la industria editorial, que prevé distintos criterios de traducción según se haya concebido el texto de llegada para una severa colección filológica o para una serie de volúmenes de entretenimiento. Un editor puede llegar a pretender que, en la traducción de una novela policíaca del ruso, se simplifique o se adapte la transliteración de los nombres de los personajes para permitir que los lectores los ubiquen y los recuerden más fácilmente. El traductor se coloca como negociador entre estas partes reales o virtuales, y en tales negociaciones no siempre está previsto el consentimiento explícito de las partes. Ahora bien, una negociación implícita se produce también en los *pactos de veridicción*, distintos para los lectores de un libro de historia o para los lectores de novelas, a los que se les puede pedir, por acuerdo milenario, la *suspensión de la incredulidad.*

Partiendo de experiencias personales, está claro que el argumento que me interesa es la *traducción propiamente dicha*, la que se practica en las editoriales. Ahora bien, por mucho que un teórico pueda afirmar que no hay reglas para establecer que una traducción es mejor que otra, la práctica editorial nos enseña que, por lo menos en el caso de errores manifiestos e indiscutibles, es bastante fácil establecer si una traducción está equivocada y hay que corregirla. Será sólo cuestión de sentido común, pero el sentido común de un redactor editorial normal le permite convocar al traductor, lápiz en mano, e indicarle los casos en los que su trabajo es inaceptable.

Naturalmente, hay que estar convencidos de que «sentido común» no es una palabrota y que se trata más bien de un fenómeno que muchas filosofías (no por azar) se han tomado muy en serio. Por otra parte, invito al lector a un experimento mental elemental pero comprensible: supongamos que le demos a un traductor un texto en francés, formato A4, fuente Times y cuerpo 12, que cuenta con 200 páginas, y que el traductor obtenga como resultado de su trabajo un texto con el mismo formato, fuente y cuerpo, pero de 400 páginas. El sentido común nos advierte de que en la traducción debe de haber algo que no funciona. Creo que se podría despedir al traductor incluso sin haber abierto su trabajo. Si, a la inversa, habiéndole dado a un director de cine «A Silvia», de Leopardi, aquél nos realizara una película de dos horas de duración, todavía no tendríamos elementos para decidir si se trata de un producto inaceptable. Tendríamos que ver antes la película para entender en qué sentido el director ha interpretado y traspuesto en imágenes el texto poético.

Walt Disney hizo su versión de *Pinocho* en película. Naturalmente, los amantes de Collodi se quejan de que Pinocho está representado como una marioneta tirolesa, no es tan leñoso y rígido como lo encomendaron al imaginario colectivo las primeras ilustraciones de Mazzanti o de Musino, algunos elementos de la trama han sido modificados, etc. Claro que, una vez adquiridos los derechos de adaptación por parte de Walt Disney (problema que, entre otras cosas, con *Pinocho* ya no se planteaba), nadie podía denunciarle a causa de esas infidelidades. Como mucho, los autores

vivos de un libro vendido a Hollywood podrían indignarse y polemizar con el director, pero si el productor muestra el contrato de cesión de los derechos, no tienen mucho que hacer.

En cambio, si un editor francés encarga una nueva traducción de *Pinocho* y el traductor le entrega un texto que empieza con *Longtemps je me suis couché de bonne heure*, el editor tiene el derecho a rechazar el manuscrito y a declarar insolvente al traductor. En la traducción propiamente dicha vale un tácito principio por el que estamos obligados al *respeto jurídico de lo dicho por otros*,[8] aunque establecer qué se entiende por respeto de lo dicho por otros en el momento en que se pasa de una lengua a otra constituye un interesante problema jurídico.

Está claro que para definir la traducción propiamente dicha, antes de o en lugar de ensayar especulaciones místicas sobre el sentir común que debe realizarse entre autor original y traductor, adopto criterios económicos y de deontología profesional, y espero que esto no escandalice a ningún espíritu elegido. Cuando compro o busco en una biblioteca la traducción que un gran poeta ha hecho de otro gran poeta, no espero obtener algo que se parece mucho al original; es más, suelo leer la traducción porque ya conozco el original y quiero ver cómo el artista-traductor se ha medido (tanto en términos de desafío como de homenaje) con el artista traducido. Cuando voy a ver en una sala cinematográfica *Un maldito embrollo* de Pietro Germi, aunque sé que está sacado de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, de Gadda (y el director avisa en los créditos que la película se inspira libremente en la novela), no considero que por haber visto la película puedo ahorrarme leer el libro (a menos que sea un espectador subdesarrollado). Sé ya que podré encontrar en la película elementos de la trama, rasgos psicológicos de los personajes, algunas atmósferas romanas, pero desde luego no un equivalente del lenguaje de Gadda. No espero encontrar expresiones como *Paracadde giù dai nuvoli e implorava che no, che non è vero un corno; ma ne buscò da stiantare*, y tampoco *L'Urbe, proprio al tempo de' suoi accessi di buon costume e di questurinizzata federzonite*… En cambio, un traductor tiene que emplearse a fondo ya desde el título de esta novela: véase, por ejemplo, la traducción al castellano de J. R. Masoliver, *El zafarrancho aquel de Vía Merulana: «Paracayó del*

limbo e imploraba que no, que no había nada de eso: pero se ganó la *somanta»*, y «La Urbe, precisamente en la época de sus accesos de moralidad y de *comisariada federzonitis*…».[9] Es decir, que cuando compro la traducción de una obra extranjera, ya sea una novela o un tratado de sociología (y sabiendo desde luego que en el primer caso me arriesgo más que en el segundo), espero que la traducción pueda decirme lo mejor posible lo que estaba escrito en el original. Consideraré una estafa los cortes de fragmentos o de capítulos completos; me irritaré seguramente por evidentes errores de traducción (como le pasa al lector perspicaz cuando lee una traducción sin conocer el original) y con mayor razón me escandalizaré si descubro que el traductor ha hecho que un personaje diga o haga (por impericia o por deliberada censura) lo contrario de lo que había dicho o hecho. En los hermosos volúmenes de la colección «La Scala d'Oro» de la editorial UTET que yo leía de pequeño, se nos «volvían a contar» los grandes clásicos, pero a menudo se hacían ajustes *ad usum delphini.* Recuerdo que, en la adaptación de *Los miserables* de Hugo, Javert, presa de la contradicción entre su deber y la gratitud que debía a Jean Valjean, en lugar de matarse, dimitía. Como se trataba de una adaptación, cuando descubrí la verdad, al leer el original, no me sentí ofendido (es más, observé que la adaptación en muchos sentidos me había transmitido bien tanto la trama como el espíritu de la novela). Pero si un episodio de este tipo ocurriera en una traducción que se presenta como tal, hablaría de vulneración de un derecho mío.

Se podrá objetar que éstas son precisamente convenciones editoriales, exigencias comerciales y que tales criterios no tienen nada que ver con una filosofía o una semiótica de los varios tipos de traducción. Pero me pregunto si estos criterios jurídico-comerciales son de verdad ajenos a un juicio estético o semiótico.

Me imagino que cuando a Miguel Ángel se le pidió que diseñara la cúpula de San Pedro, la petición implícita era no sólo que fuera bella, armónica y grandiosa, sino también que se *mantuviera en pie.* Y lo mismo se le pide hoy, qué sé yo, a Renzo Piano si se le encarga que diseñe y construya un museo. Se tratará de criterios jurídico-comerciales pero no son extraartísticos, porque también la perfección de su función forma parte del

valor de una obra de arte aplicada. Quienes le pidieron a Philippe Starck que diseñara un exprimidor de naranjas, ¿estipularon en el contrato que una de las funciones del exprimidor era no sólo que extrajera el zumo, sino también que retuviera las semillas? Pues bien, el exprimidor de Starck *deja que las semillas caigan en el vaso*, quizá porque al diseñador le parecía antiestética una «barandilla» cualquiera que no dejara pasar las semillas. Si el contrato hubiera especificado que un nuevo exprimidor, independientemente de su nueva forma, tenía que tener todas las características de un exprimidor tradicional, entonces los que se lo encargaron habrían tenido el derecho de devolverle el objeto al diseñador. Si no ha pasado nada de eso, es porque su cliente no quería un exprimidor de verdad, sino una obra de arte y una *conversation piece* que los compradores desearan como escultura abstracta (bien es verdad que muy bonita, e inquietante cual monstruo de los abismos) o como objeto de prestigio, no como instrumento que pueda emplearse en la práctica.[10]

Por otra parte, nunca se me ha olvidado una historia que oía contar de niño, cuando todavía estaba fresca en la memoria la conquista italiana de Libia y la lucha, que duró varios años, contra las bandas de rebeldes (todavía vivían los que tomaron parte en ella). Se contaba, pues, de un aventurero italiano, que seguía a las tropas de ocupación y se había hecho contratar como intérprete del árabe, sin conocer la lengua para nada. Cuando se capturaba a un presunto rebelde, se le sometía a interrogatorio: el oficial italiano formulaba la pregunta en italiano, el falso intérprete pronunciaba algunas frases en un árabe de invención suya, el interrogado no entendía y respondía quién sabe qué (probablemente que no entendía nada); entonces el intérprete traducía al italiano a su antojo, qué sé yo, que el prisionero se negaba a contestar, o que confesaba todo, y el rebelde solía ser ahorcado. Me imagino que alguna vez el canalla actuaría de manera piadosa, poniendo en la boca de sus desventurados interlocutores frases que los salvaran. En cualquier caso, no sé cómo acabó la historia. Quizá el intérprete vivió honorablemente con el dinero con que se le correspondía, quizá lo descubrieron —y lo peor que pudo sucederle es que lo despidieran.

Acordándome de esta historia, he considerado siempre que la traducción propiamente dicha es un asunto serio, que impone una deontología

profesional que ninguna teoría deconstructiva de la traducción podrá neutralizar nunca.

Por lo tanto, de ahora en adelante, cuando use el término traducción — *si no lo entrecomillo o lo especifico de alguna forma— entenderé siempre la traducción de una lengua natural a otra, es decir, la traducción propiamente dicha*.

Naturalmente, en los capítulos que siguen hablaré también de la traducción denominada intersemiótica, precisamente para demostrar las afinidades y las diversidades con respecto a la traducción propiamente dicha. Al comprender bien las posibilidades y los límites de la una, podremos entender mejor las posibilidades y los límites de la otra. No quisiera que esto se interpretara como una forma de desconfianza o de desinterés hacia las traducciones intersemióticas. Por ejemplo, Nergaard (2000: 285) juzga «escéptica» mi posición sobre las traducciones intersemióticas. ¿Qué quiere decir que soy escéptico? ¿Que no creo que existen versiones de novelas en películas o de cuadros en música?, ¿y que algunas tienen un elevado valor artístico, son un gran estímulo intelectual, tienen una amplia influencia en el tejido cultural en el que se introducen? Evidentemente no. A lo sumo, soy escéptico sobre la oportunidad de llamarlas traducciones en lugar de, como veremos, transmutaciones o adaptaciones. Pero esto no es escepticismo, es prudencia terminológica, es sentido de las distinciones; subrayar las diferencias culturales y étnicas entre un italiano y un alemán no significa ser «escéptico» acerca de la existencia de los alemanes, o de su papel en el desarrollo de la civilización occidental. La traducción intersemiótica es un argumento apasionante, y remito a las contribuciones que aparecen en *VS* 85-87 por la riqueza de reflexiones que puede inspirar. Quisiera tener la información y la sensibilidad necesarias para contribuir mayormente a los análisis que desarrollan esos escritos y a las conclusiones teóricas a las que llegan.

Pero, precisamente en el curso de esas discusiones (de las cuales este libro constituye un resumen ampliado), yo consideraba que era importante plantear distinciones, y eso es lo que he hecho. Una vez que hayan quedado

claras estas distinciones, larga vida a la búsqueda de semejanzas, analogías, raíces semióticas comunes.

Recuerdo una vez más que estos textos nacieron como conferencias y en una conferencia no se exagera con las citas bibliográficas, que entran por un oído y salen por el otro, a menos que se trate de evocar contribuciones canónicas. Además, la naturaleza no sistemática de mi discurso no me imponía tener en cuenta toda la bibliografía sobre el argumento. He seguido el mismo criterio en este libro: he puesto unas referencias bibliográficas al final —no una bibliografía general— para anotar los textos a los que me he referido efectivamente; y luego he introducido algunas notas a pie de página, a veces porque en una idea ajena encontraba confirmación de las mías, y a veces para pagar deudas directas y no hacer pasar como exclusiva harina de mi costal ideas que sabía que me habían sido sugeridas por otros. Sin duda, las deudas no las he pagado todas, pero ello depende sobre todo de que algunas ideas generales sobre la traducción circulan ya como patrimonio común, basta con ver la *Enciclopedia of Translation Studies* recopilada por Baker en 1998.

Se me olvidaba. Alguien podrá observar que, aun dirigiéndose a un público no estrictamente especializado, estas páginas parecen pedirle mucho al lector, dado que están sembradas de ejemplos en, por lo menos, seis lenguas. Por un lado, abundo en ejemplos precisamente para que los que no tienen familiaridad con una lengua puedan controlar con otras, y, por lo tanto, el lector puede saltarse los ejemplos que no consigue descifrar. Por el otro, éste es un libro sobre la traducción y, por consiguiente, se supone que el que lo abre sabe lo que le espera.

1
Los sinónimos de Babel Fish

Parece ser que no es fácil definir la traducción. He consultado algunos diccionarios que tenía a disposición. El *Vocabolario della lingua italiana Treccani* dice: «La acción y la operación o la actividad de traducir de una lengua a otra un texto escrito o también oral», definición bastante tautológica que no se revela más perspicua que si paso al lema *traducir.* «Volver en otra lengua, distinta de la original, un texto escrito u oral». En la entrada *volver* (*volgere*) encuentro todas las acepciones posibles menos la concerniente a la traducción, por lo que, al final, lo que llego a saber es lo que ya sabía. El *Diccionario Zingarelli*, aparte de las consabidas tautologías, propone también «dar el equivalente de un texto, de una locución, de una palabra». Ahora bien, el problema, no sólo del diccionario sino de este libro y de toda la traductología, es qué significa *dar el equivalente.*

Debo admitir que el *Webster New Collegiate Dictionary* se me presenta más «científico», pues acoge, entre las definiciones de *to translate*, «to transfer or turn from one set of symbols into another», transferir o verter un conjunto de símbolos en otro. Me parece que la definición calza perfectamente con lo que hacemos cuando escribimos en alfabeto Morse, y decidimos sustituir cada letra del alfabeto con distintas sucesiones de puntos y líneas. Sin embargo, el código Morse ofrece una regla de «transliteración», exactamente como sucede cuando se decide que la letra del alfabeto cirílico *Я* hay que transliterarla con *ia.* Estos *códigos* pueden usarlos también un transliterador que, sin conocer el alemán, translitere un mensaje alemán en Morse, o un corrector de galeradas que, aun sin conocer

el ruso, conozca las reglas de transliteración: en definitiva, estos procesos podrían ser encomendados a un ordenador.

Sin embargo, los distintos diccionarios hablan del paso de una lengua a otra (incluido el Webster, *a rendering from one language into another*), y una lengua pone en juego conjuntos de símbolos que transmiten significados. Si tuviéramos que adoptar la definición del Webster, tendríamos que imaginar que, dado un conjunto de símbolos *a, b, c… z* y un conjunto de símbolos α, β, γ… ω, la traducción de uno en otro requiere sustituir un elemento del primer conjunto con un elemento del segundo sólo si, según una regla de sinonimia cualquiera, *a* tiene un significado equivalente a α, *b* a β, etc.

La mala suerte de cualquier teoría de la traducción es que debería partir de una noción comprensible (y férrea) de «equivalencia de significado», mientras que lo que suele pasar es que en muchas páginas de semántica y filosofía del lenguaje se define el significado como lo que permanece inalterado (o equivalente) en los procesos de traducción. Círculo vicioso como pocos.

1.1. Equivalencia de significado y sinonimia

Podríamos decidir que los que son equivalentes en significado, tal como nos dicen los diccionarios, son los términos sinónimos. Pero enseguida nos damos cuenta de que precisamente la noción de sinonimia plantea serios problemas a cualquier traductor. Está claro que consideramos sinónimos términos como *father, père, padre* e incluso *daddy, papá,* etc. O por lo menos, así nos lo aseguran los diccionarios para turistas. Sin embargo, sabemos perfectamente que hay varias situaciones en las que *father* no es sinónimo de *daddy* (no se dice *God is our daddy,* sino *God is our Father)* e incluso *père* no es siempre sinónimo de *padre* (por lo cual se traduce *Le père Goriot* de Balzac como *Papá Goriot,* entendiendo que la expresión francesa *père X* hay que traducirla como *papá X,* mientras que a los ingleses la traducción *Daddy Goriot* les resulta ajena y prefieren mantener el título original francés). En términos teóricos éste sería un caso donde la

equivalencia referencial (está claro que *John's daddy* es exactamente la misma persona que *John's father, le père de John o el padre de John*) no coincide con la equivalencia connotativa, que atañe a la manera en que palabras o expresiones complejas pueden estimular en la mente de los oyentes o de los lectores las mismas asociaciones y reacciones emotivas.

Con todo, admitamos que la equivalencia de significado es posible gracias a algo como la sinonimia «pura», y que la primera instrucción que debería darse a una máquina traductora es un diccionario interlingüístico de sinónimos, que permita que la máquina lleve a cabo, traduciendo, incluso una equivalencia de significado.

Le he dado al sistema de traducción automática que ofrece AltaVista en Internet (denominado Babel Fish) una serie de expresiones inglesas, le he pedido la traducción a varias lenguas, y luego le he pedido que volviera a traducir la traducción al inglés. Sólo en el último caso, le he añadido un paso al alemán. He aquí los resultados:

(1) The Works of Shakespeare → Gli impianti di Shakespeare → The systems of Shakespeare

(2) Harcourt Brace → Apoyo de Harcourt → Support de Harcourt

(3a) Speaker of the chamber of deputies → Altoparlante dell'alloggiamento dei delegati → Loudspeaker of the lodging of the delegates

(3b) Speaker of the chamber of deputies → Altavoz del compartimiento de diputados → Loudspeaker of the compartment of deputies

(3c) Speaker of the chamber of deputies → Orateur de la chambre des députés → Speaker of the House of Commons

(4a) Studies in the logic of Charles Sanders Peirce → Estudios en la lógica de las lijadoras de Peirce de Charles → Studies in the logic of the lijadoras Peirce de Charles

(4b) Studies in the logic of Charles Sanders Peirce → Studi nella logica delle sabbiatrici Pierce del Charles → Studies in the logic of the Charles of sanders paper grinding machines Peirce →

Studien in der Logik der Charlessandpapierschleifmaschinen Peirce

Limitémonos a considerar el caso (1). Babel Fish seguramente tenía en «la mente» (si Babel Fish tiene una mente) definiciones de diccionario, porque es verdad que en inglés la palabra *work* puede traducirse al italiano con *impianti* y el italiano *impianti* puede traducirse al inglés como *plants* o *systems.* Pero entonces debemos renunciar a la idea de que traducir significa sólo «transferir o verter de un conjunto de símbolos en otro» porque —excepto en casos de simple transliteración de alfabetos— una determinada palabra en una lengua natural Alfa suele tener más de un término correspondiente en una lengua natural Beta. Problemas de traducción aparte, el problema se le plantea también al simple anglófono. ¿Qué significa *work* en su lengua? El Webster dice que un *work* puede ser una actividad, una *task,* una *duty,* el resultado de tal actividad (como en el caso de una obra de arte), una obra de ingeniería (como en el caso de un fuerte, un puente, un túnel), un lugar donde se lleva a cabo un trabajo industrial (como una planta o una fábrica) y muchas otras cosas. De modo que, incluso aceptando la idea de una equivalencia de significado, deberíamos decir que la palabra *work* es sinónimo y equivalente en significado tanto de *literary masterpiece* como de *factory.*

Ahora bien, cuando una palabra expresa dos cosas distintas, ya no hablamos de sinonimia sino de *homonimia.* Tenemos sinonimia cuando dos palabras distintas expresan lo mismo, y homonimia cuando la misma palabra expresa dos cosas distintas.

Si en el léxico de una lengua Alfa hubiera sólo sinónimos (y la sinonimia no fuera un concepto tan ambiguo), esta lengua sería riquísima y permitiría distintas formulaciones del mismo concepto; por ejemplo, el inglés suele tener para la misma cosa o concepto tanto una palabra basada en el étimo latino como otra basada en el étimo anglosajón (como, por ejemplo, *to catch* y *to capture*, *flaw* y *defect*); pasemos por alto el hecho de que el uso de un sinónimo u otro pueda connotar diferencias de educación y extracción social de modo que, en una novela, atribuirle a un personaje un uso u otro puede contribuir a trazar su perfil intelectual y, por lo tanto,

incidiría en el sentido o significado global de la historia relatada. Si existieran, pues, términos sinónimos entre lengua y lengua, la traducción sería posible, incluso para Babel Fish.

En cambio, sería bastante pobre una lengua formada por demasiados homónimos, donde, por ejemplo, objetos muy dispares se llamaran todos *el eso.* Ahora bien, lo que aflora de los pocos ejemplos recién examinados es que, a menudo, para determinar dos términos sinónimos en la comparación entre una lengua y otra, es necesario haber desambiguado antes, como hace el hablante nativo, los homónimos en la lengua de la que se debería traducir. Y Babel Fish parece no ser capaz de hacerlo. En cambio, es capaz de hacerlo un anglófono cuando decide cómo entender *work* con respecto al contexto verbal donde aparece o a la situación exterior en que se pronuncia.

Las palabras adoptan significados distintos según el contexto. Para remitirnos a un ejemplo célebre, *bachelor* puede traducirse como *soltero, scapolo, célibataire* en un contexto humano posiblemente vinculado con cuestiones concernientes al matrimonio. En un contexto universitario y profesional puede ser una persona que ha recibido un *BA* y, en un contexto medieval, el paje de un caballero. En un contexto zoológico, es un animal macho, como una foca, que se queda sin compañera durante la estación del celo.

A estas alturas se entiende por qué Babel Fish estaba condenado al jaque de todas formas: Babel Fish no tiene un diccionario que contenga lo que en semántica denominamos «selecciones contextúales» (véase Eco, 1975, § 2.11). Puede ser, también, que haya recibido la instrucción de que *works* en literatura significa una serie de textos mientras que en un contexto tecnológico significa *planta*, pero no es capaz de decidir si una frase en la que se menciona a Shakespeare remite a un contexto literario o tecnológico. En otros términos, le falta un diccionario onomástico que establezca que Shakespeare era un célebre poeta. Quizá la dificultad se debe al hecho de que ha sido «alimentado» con un diccionario (como los de los turistas) pero no con una enciclopedia.

1.2. Entender los contextos

Intentemos dar por supuesto ahora que lo que llamamos el significado de una palabra corresponde a todo lo que está escrito en un diccionario (o en una enciclopedia) en relación con una «entrada» determinada, que suele indicarse mediante negrita u otra convención tipográfica. Todo lo que define esa entrada es el *contenido* expresado por esa palabra. Al leer las definiciones de la entrada nos damos cuenta de que (i) incluye varias acepciones o sentidos de la palabra misma, y (ii) estas acepciones o sentidos muchas veces no pueden ser expresados por un sinónimo «puro» sino por una definición, por una paráfrasis o incluso por un ejemplo concreto. Los lexicógrafos que conocen su oficio no sólo hacen que a las entradas sigan las definiciones, sino que aportan también instrucciones para su *desambiguación contextual*, lo cual ayuda muchísimo a decidir cuál puede ser el término equivalente (en un determinado contexto) en otra lengua natural.

¿Se puede concebir que Babel Fish esté desprovisto de informaciones lexicográficas de este tipo? ¿No será, más bien, que las expresiones que se le han ofrecido son demasiado breves para permitirle identificar el contexto adecuado?

Por lo tanto, he supuesto que Babel Fish posee reglas de desambiguación contextual tales que si se le propone un texto como *«John, a bachelor who studied at Oxford, followed a PhD program in natural sciences in Berlin and wrote a doctoral dissertation on the North Pole bachelors»* no traducirá lo siguiente: *Juan, una foca sin pareja que estudió en Oxford, siguió un programa de doctorado en Berlín de ciencias naturales y escribió una tesis doctoral sobre los licenciados de primer nivel en la universidad del Polo Norte*.[11]

He decidido que tenía que darle a Babel Fish un contexto bastante amplio y he seleccionado el principio del Génesis en la traducción inglesa denominada King James:

> In the beginning God created the heaven and the earth. And the earth was without form, and void; and darkness *was* upon the face of the

> *deep.* And the Spirit of God moved upon the face of the waters. And God said, Let there be light: and there was light. And God saw the light, that *it was* good: and God divided the light from the darkness. And God called the light Day, and the darkness he called Night. And the evening and the morning were the first day. And God said, Let there be a firmament in the midst of the waters, and let it divide the waters from the waters. And God made the firmament, and divided the waters which *were* under the firmament from the waters which *were* above the firmament. And it was so.

A continuación le he pedido a Babel Fish que lo traduzca al español, y he obtenido el siguiente resultado (y pongo en negrita los malentendidos más sobresalientes):

> En el dios **que comenzaba** creó el cielo y la tierra y la tierra **estaban** sin forma, y **vacío;** y la oscuridad estaba sobre la **cara** del profundo. Y el **alcohol del dios** se movió sobre la **cara** de las aguas. Y el dios dijo, **dejó allí ser luz:** y **había** luz. Y el dios vio la luz, de **que que** era bueno: y el dios dividió la luz de la oscuridad. Y el dios llamó el día **ligero,** y la oscuridad que él llamó **a Noche.** Y la tarde y la mañana eran el primer día. Y el dios dijo, **dejó allí** ser un **firmament** en el medio de las aguas, y lo dejó dividir las aguas de las aguas. Y el dios hizo el firmament, y dividió las aguas que estaban bajo el firmament de las aguas que estaban sobre el firmament. **Y estaba tan.**

Babel Fish tiene razón, desde el punto de vista léxico, si convierte *God called the light Day* en la historia de un dios que ha llamado (en el sentido de convocar) un día ligero, y también si entiende *void* como sustantivo y no como adjetivo. ¿Por qué no debería entender *face* como *cara* (que en inglés sería más bien *countenance*) y no como *surface*? ¿Por qué el abismo debería tener una superficie y una cara como la luna? A lo sumo podía entender que *that it* no se traduce como *que que.* Sin embargo, ha entendido *beginning* no como sustantivo sino como adjetivo porque carece de

información bíblico-teológica, y no ve diferencias sustanciales entre un Dios que está al principio y un Dios que está empezando algo. Por otra parte, también desde el punto de vista teológico y cosmogónico, este «Dios que comenzaba» resulta conmovedor y convincente. Por lo que sabemos, era de verdad la primera vez que creaba un mundo, y quizá eso explica muchas imperfecciones del universo en que vivimos, incluida la dificultad de la traducción.

Esto nos hace sospechar que una traducción no depende sólo del contexto lingüístico, sino también de algo que está fuera del texto, y que denominaremos información sobre el mundo o información enciclopédica.

Ahora bien, Babel Fish parece desprovisto de una información rica sobre el mundo, y pase, pero parece carecer de las más obvias *selecciones contextuales* porque demuestra no saber que la palabra *spirit* adopta significados distintos según se pronuncie en una iglesia o en un bar.

Cuando le he pedido a Babel Fish que volviera a traducir el fragmento español al inglés, he obtenido los siguientes resultados:

> In the God **that began** created the sky and the Earth and the Earth was **without form, and emptiness;** and the dark was on the face of the deep one. And **the alcohol of the God** moved on the face of waters. There and the God said, let be light: and there was light. And the God saw the light, **that that** was good: and the God divided **the light of the dark.** And the God called the **slight day,** and the dark that it called **to Night.** And afternoon and the morning was the first day. And the God said, there it let be firmament **in means** of waters, and it let divide it **waters of waters.** And the God did firmament, and divided the waters that were under firmament **of the** waters that were on firmament. And it was so.

Este texto es más o menos víctima de los errores del anterior, salvo que traduce el español *medio* con *means,* excusable error léxico, pero también *de las aguas* con *of waters,* careciendo de la información enciclopédica de que no existen *waters of waters.* Pero a este problema ha remediado la sucesiva traducción al alemán:

Im Gott, **der anfing, stellte** den Himmel und die **Masse** und die **Masse** war ohne **Formular und emptiness her;** und die Dunkelheit war auf dem **Gesicht** vom tiefen. Und der **Spiritus** des Gottes verschob sich auf dem Gesicht des Wassers. Dort und der Gott sagte, **lassend Sie,** Licht zu sein: und es gab Licht. Und der Gott sah das Licht, **das, das** gut war: und der Gott teilte das Licht der Dunkelheit. Und der Gott benannte den **geringfügigen** Tag und die Dunkelheit, die sie zur Nacht benannte. Und Nachmittag und der Morgen waren der erste Tag. Und der Gott sagte, **dort lieβ** er firmament **in den Mitteln** des Wassers sein, und er lieβ es teilen **wässert vom Wasser.** Und der Gott tat firmament und teilte das Wasser, das unter firmament des Wassers waren, das auf firmament waren. Und es war so.

El alemán retoma la idea de un Dios que empieza, pero traduce *Earth* con *Masse*, *form* con *Formular*, repite los errores anteriores por los que el mundo no tiene forma ni vacío y el día es ligero; el alcohol divino se convierte justamente en *Spiritus*, el *that that* se convierte obviamente en *das das*. Para traducir *created* Babel Fish encuentra el verbo alemán *herstellen*, sabe que se conjuga *Ich stelle her* o *Ich stellte her*, por alguna regla sintáctica que posee sabe que debe poner *her* al final de la frase, no se da cuenta de que la frase acaba con *Himmel* y coloca *her* demasiado tarde. Además, a propósito de *waters of waters*, entiende el primer término como un verbo y el segundo como un sustantivo.

No he resistido a la tentación de pedirle a Babel Fish que volviera a traducir el texto alemán al inglés y he aquí el resultado:

In the God, which began, **placed** the sky and the **mass** and the **mass** was without form and emptiness **ago;** and the darkness was on the face of the deep. And the **white spirits** of the God shifted on the face of the water. There and the God said, **leaving you,** to be light: and there was light. And the God saw the light, **which, which** was good: and the God divided **the light of the darkness.** And the God **designated the slight day** and the darkness, which **designated it to the night.** And afternoon and the morning were the first day and the God said, there let it **in the**

> **means** of the water be firmament, and it left it divides **waessert** from the water. And the God did firmament and divided the water, which firmament **under the water was,** which were on firmament. And it was like that.

Resulta interesante cómo ante el alemán *stellte… her* Babel Fish no reconoce (y con parte de razón) un verbo compuesto, entiende *her* tomado individualmente como *ago* y produce un hermoso *placed… ago* (para no excederse, sin embargo, quedan en inglés otras construcciones alemanas con el verbo al final). El *Spiritus* vuelve a convertirse en algo alcohólico, y naturalmente Babel Fish no consigue traducir *wässert.*

Por último, habiendo perdido completamente el recato, le he pedido que traduzca este último texto inglés al italiano y he aquí lo que me ha devuelto:

> Nel dio, che ha cominciato, disposto il cielo e la massa e la massa era senza forma **ed il emptiness fa;** e la nerezza era sulla faccia del profondo. E **le acqua ragia** del dio hanno spostato sulla faccia dell'acqua. Là **ed** il dio ha detto, lasciandoli, per essere luce: e **ci era luce.** Ed il dio ha visto la luce, **che, che** buono: ed il dio ha diviso la luce della nerezza. Ed il dio ha indicato il giorno leggero e la nerezza, che **la** ha indicata alia notte. Ed il pomeriggio e la mattina erano il primo giorno ed il **dio detto,** la lascia nei **mezzi dell'acqua** è **firmament** ed a sinistra esso divide il **waessert** dall'acqua. Ed il dio ha fatto il **firmament** ed ha diviso l'acqua, che il **firmament** sotto l'acqua era, che erano sul **firmament.** Ed era come quello.[12]

Alguien podrá objetar que el servicio de traducción de Babel Fish, al ser gratuito, es un simple *gadget* regalado a los navegantes de internet, sin excesivas pretensiones. Pero he aquí que veo la última traducción italiana de *Moby Dick* (Milán, Frassinelli: 2001) en la que el traductor, Bernardo Draghi, se divirtió sometiendo el principio del capítulo 110 a lo que él indica como «un *software* de traducción, que se vende hoy en día a un precio de casi un millón de liras» (500 euros de ahora), con resultados que

dejan bastante que desear, como puede verse en el apéndice I (pp. 473 y ss.).

En conclusión, la sinonimia pura no existe, excepto quizá en algunos casos límite, como *marido/husband/mari*. Pero también ahí habría que discutir, puesto que *husband* en inglés arcaico significa también ecónomo, en lenguaje náutico es un «capitán de armamento» o «agente marítimo» y, aunque raramente, se dice también del animal usado para la reproducción.

2
Del sistema al texto

Babel Fish posee, evidentemente, instrucciones sobre las correspondencias entre término y término (y quizá entre estructura sintáctica y estructura sintáctica) entre dos o más lenguas. Ahora bien, si la traducción concerniera a las relaciones entre dos lenguas, en el sentido de dos sistemas semióticos, entonces el ejemplo príncipe, insuperable y único de traducción satisfactoria sería un diccionario bilingüe. Pero esto parece contradecir como mínimo el sentido común, que considera el diccionario un instrumento para traducir, no una traducción. De otro modo, los estudiantes en el examen sacarían el máximo de la nota de traducción del latín exhibiendo el diccionario bilingüe. Pero a los estudiantes no se les incita a demostrar que poseen un diccionario, y tampoco a demostrar que lo conocen de memoria, sino a probar su habilidad traduciendo *un texto.*

La traducción, y *a estas alturas es un principio obvio en traductología,* no se produce entre sistemas sino entre textos.

2.1. La presunta inconmensurabilidad de los sistemas

Si la traducción concerniera sólo a las relaciones entre dos sistemas lingüísticos, deberíamos estar de acuerdo con los que sostienen que una lengua natural impone al hablante una propia visión del mundo, que estas visiones del mundo son recíprocamente *inconmensurables* y que, por lo tanto, traducir de una lengua a otra nos expone a accidentes inevitables.

Esto equivaldría a decir con Humboldt que cada lengua tiene su propio genio o —aún mejor— que cada lengua expresa una visión del mundo distinta (y se trata de la denominada hipótesis Sapir-Whorf).

En efecto, Babel Fish recuerda mucho a ese *jungle linguist* descrito por Quine en su célebre ensayo sobre «Meaning and Translation» (1960). Según Quine, es difícil establecer el significado de un término (en una lengua desconocida) incluso cuando el lingüista señala con el dedo un conejo que está pasando y el indígena pronuncia *gavagai!* El indígena, ¿quiere decir que ése es el nombre de ese conejo, de los conejos en general, que la hierba se está moviendo, que está pasando un segmento espacio-temporal de conejo? La decisión es imposible si el lingüista no tiene informaciones sobre la cultura indígena y si no sabe cómo categorizan los nativos sus experiencias, si nombran cosas, partes de cosas o acontecimientos que en su conjunto comprenden también la aparición de una determinada cosa. El lingüista debe empezar, pues, a elaborar una serie de *hipótesis analíticas* que lo llevan a construirse un manual de traducción, que debería corresponderse con un manual completo no sólo de lingüística sino también de antropología cultural.

Ahora bien, en el mejor de los casos, el lingüista que tiene que interpretar el lenguaje de la jungla elabora una serie de hipótesis que lo llevan a delinear un *posible* manual de traducción, así como sería posible elaborar otros muchos manuales, todos distintos entre ellos, cada uno dotado de sentido según las expresiones de los nativos, y todos ellos en competencia recíproca.[13] Por lo tanto, se puede deducir un principio (teórico) de *indeterminación de la traducción.* La indeterminación de la traducción se debe al hecho de que «del mismo modo que sólo podemos hablar significativamente de la verdad de una sentencia dentro de alguna teoría o esquema conceptual (véase § 5), así tampoco podemos hablar significativamente de sinonimia interlingüística más que dentro del discurso de algún concreto sistema de hipótesis analíticas» (Quine, 1960: § 16; trad. cast.: 107).

A pesar del cliché de la incompatibilidad entre filosofía anglosajona y filosofía «continental», creo que este *holismo* quineano no es muy distinto de la idea de que cada lengua natural expresa una visión del mundo distinta.

La semiótica de Hjelmslev (1943) explica claramente en qué sentido una lengua expresa una visión del mundo propia. Para Hjelmslev una lengua (y, en general, todo sistema semiótico) consiste en un plano de la expresión y en un plano del contenido, que representa el universo de los conceptos expresables por esa lengua. Cada uno de los dos planos consiste en una forma y en una sustancia, y ambos son el resultado de la segmentación de un *continuum o* materia prelingüística.[14]

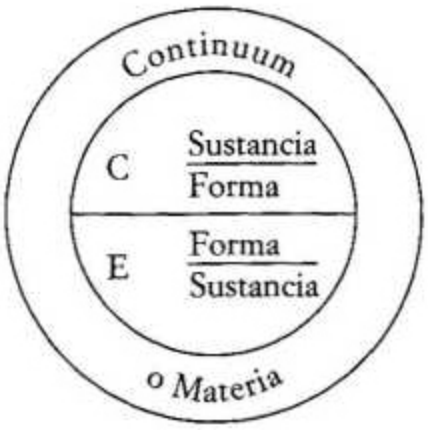

FIGURA 1

Antes de que una lengua natural haya puesto un orden a nuestra manera de expresar el universo, el *continuum* o materia es una masa amorfa e indiferenciada. Partes de esa masa se organizan lingüísticamente para expresar otras partes de la misma masa (puedo elaborar un sistema de sonidos para expresar, hablar de una serie de colores o una serie de seres vivos). Esto sucede también con otros sistemas semióticos: en un sistema de señalización vial se seleccionan ciertas formas visuales y ciertos colores para expresar, por ejemplo, direcciones espaciales.

En una lengua natural, la forma de la expresión selecciona algunos elementos pertinentes en el *continuum* o materia de todas las posibles fonaciones; y se compone de un sistema fonológico, de un repertorio léxico y de reglas sintácticas. Con referencia a la forma de la expresión, se pueden generar varias sustancias de la expresión, hasta el punto de que una misma frase, por ejemplo, *Renzo ama a Lucía*, aun manteniendo inalterada su propia forma, se «encarna» en dos sustancias distintas según la pronuncie una mujer o un hombre. Desde el punto de vista de la gramática de una

lengua, las sustancias de la expresión son irrelevantes, mientras son de gran importancia las diferencias de forma. Basta tener en cuenta cómo una lengua Alfa considera pertinentes ciertos sonidos que una lengua Beta ignora, o lo diferentes que son el léxico y la sintaxis entre lenguas distintas. Como veremos más adelante, las diferencias de sustancia pueden volverse, en cambio, cruciales en el caso de la traducción de texto a texto.

Limitémonos ahora a considerar, sin embargo, que una lengua asocia a distintas formas de la expresión distintas formas del contenido. El *continuum o* materia del contenido sería todo lo que es pensable y clasificable, pero las varias lenguas (y culturas) subdividen ese *continuum* de maneras a veces distintas; por ello (por ejemplo, y como veremos en el último capítulo) civilizaciones distintas segmentan el *continuum* cromático de maneras dispares, hasta el punto de que parece imposible traducir un término de color comprensible en la lengua Alfa a un término de color típico de la lengua Beta.[15]

Ello permitiría afirmar que dos sistemas del contenido son mutuamente inaccesibles, es decir, inconmensurables, y que, por lo tanto, las diferencias en la organización del contenido hacen la traducción teóricamente imposible. Según Quine no se podría traducir en un lenguaje primitivo la expresión *neutrinos lack mass,* y bastaría recordar lo difícil que es traducir el concepto expresado en alemán por la palabra *Sensucht;* la cultura alemana parece tener la noción precisa de una pasión cuyo espacio semántico puede ser cubierto sólo parcialmente por nociones como la de *nostalgia*, o por expresiones inglesas como *yearning*, *craving for* o *wishfulness.*

Sin duda, a veces sucede que el término de una lengua remite a una unidad de contenido que otras lenguas ignoran, y esto les plantea serios problemas a los traductores. Mi dialecto natal tiene una hermosa expresión, *scarnebiè*, para indicar un fenómeno atmosférico que no es sólo niebla o escarcha aunque todavía no es lluvia, sino más bien una llovizna recia, que vuelve ligeramente opaca la visión y corta la cara del transeúnte, sobre todo si va a la velocidad de una bicicleta. No hay una palabra italiana que traduzca eficazmente este concepto o haga evidente la experiencia

correspondiente, de modo que podría decirse con Dante que «comprender non la può chi non la prova», no la puede entender quien no la prueba.

No hay manera de traducir con seguridad la palabra francesa *bois*. En inglés podría ser *wood* (que corresponde tanto a *madera* como a *bosque*) o también *woods*, como en *a walk in the woods*, y *timber* (que es madera de construcción pero no la madera con la que está hecho un objeto ya construido, como un armario. El piamontés usa la expresión *bosc* en el sentido de *timber*, pero el italiano llama *legno* tanto al *timber* como al *wood*, aunque para el *timber* se podría usar *legname)*. En alemán el *bois* francés puede ser *Holz* o *Wald* (un bosquecillo no es un *kleiner Wald)*, pero siempre en alemán *Wald* indica tanto *forest* como *selva* y *forêt* (véase Hjelmslev, 1943, §13). Ni las diferencias acaban aquí, porque para un bosque muy espeso, de tipo ecuatorial, el francés usaría *selve*, mientras que la *selva* italiana puede usarse también (me atengo a los diccionarios) para un «bosque extenso con espeso sotobosque» (y esto no vale sólo para Dante sino todavía para Pascoli que, a caballo del siglo XX, ve una *selva* en los alrededores de San Marino). Así pues, al menos por lo que concierne a entidades vegetales, los sistemas lingüísticos mencionados parecen recíprocamente inconmensurables.

Sin embargo, *inconmensurabilidad no significa incomparabilidad*, y prueba de ello es el hecho de que se pueden comparar los sistemas italiano, español, francés, alemán e inglés; de otro modo no sería posible elaborar el esquema de la figura 2.

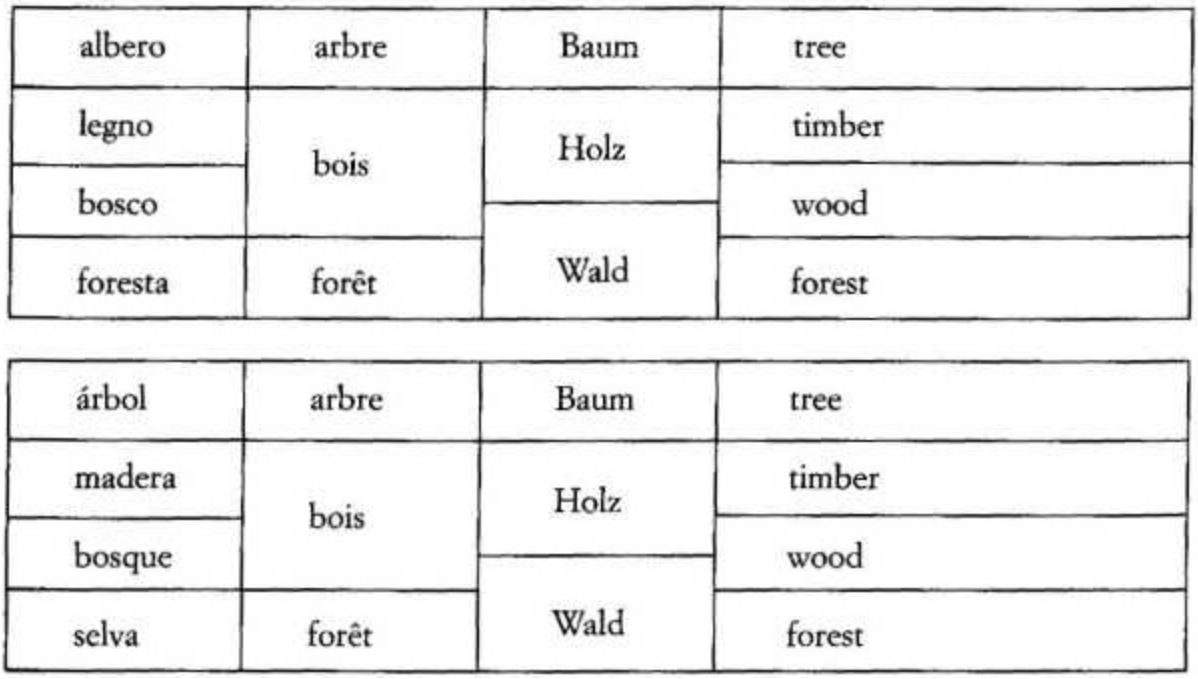

FIGURA 2

Según esquemas como éste, nosotros, ante un texto que dice cómo transportaba el río madera para la construcción, podemos decidir que será más conveniente usar *timber* en lugar de *wood*, y que un *armoire en bois* será un armario de madera y no un armario en el bosque. Y podemos decir que el *Spirit* inglés cubre las dos áreas semánticas que en alemán están representadas por *Spiritus* y *Geist*, y comprender por qué Babel Fish, incapaz de reconocer contextos, y de comparar espacios semánticos de lenguas distintas, ha cometido el error que ha cometido.

En italiano hay una sola palabra, *nipote*, para cuatro términos: *sobrino, sobrina, nieto* y *nieta*, mientras que en inglés son tres: *nephew, niece* y *grandchild.* Si se considera además que en inglés el adjetivo posesivo concuerda con el género del posesor y no con el género de lo poseído (como en italiano), he aquí que surgen una serie de dificultades para traducir la frase *John visita ogni giorno sua sorella Ann per vedere suo nipote Sam.*

Las traducciones posibles en inglés son cuatro:

1.John visits every day his sister Ann to see his nephew Sam

2.John visits every day his sister Ann to see her nephew Sam
3.John visits every day his sister Ann to see his grandchild Sam
4.John visits every day his sister Ann to see her grandchild Sam

¿Cómo podremos traducir al inglés la frase italiana si ambas lenguas han subdividido el *continuum* del contenido de maneras tan distintas?

Parece realmente que, allá donde los ingleses reconocen tres unidades distintas del contenido, los italianos localizan sólo una, *nipote* precisamente, como si las dos lenguas opusieran, de modo inconmensurable, un solo espacio semántico (en italiano) a tres (en inglés), como muestra la figura 3:

INGLÉS	ITALIANO
Nephew	Nipote
Niece	
Grandchild	

FIGURA 3

Ahora bien, es verdad que en italiano una sola palabra expresa los contenidos de tres palabras inglesas, pero *nephew, niece, grand-child* y *nipote* no son unidades de contenido. Son *términos lingüísticos* que remiten a unidades de contenido y sucede que tanto los ingleses como los italianos reconocen tres unidades de contenido, salvo que los italianos las representan todas con un término homónimo. Los italianos no son tan tontos o tan primitivos como para ignorar la diferencia entre hijo/a del propio hijo/a e hijo/a de la propia hermana o del propio hermano. La conciben perfectamente, tanto es así que sobre diferencias de este tipo se establecen precisas leyes de sucesión.

Esto quiere decir que, en la figura 4, la columna del Contenido se refiere a lo que tanto los ingleses como los italianos saben concebir y expresar perfectamente mediante definiciones, paráfrasis o ejemplos, salvo que los

italianos tienen una sola palabra para distintas unidades de contenido y, por lo tanto, pueden tener mayores dificultades para desambiguar determinados enunciados si se emiten fuera de un contexto adecuado.

Términos ingleses	CONTENIDO	*Términos italianos*
Nephew	Hijo del hermano o hermana	*Nipote*
Niece	Hija del hermano o hermana	
Grandchild	Hijo/a del hijo/a	

FIGURA 4

Es más, puesto que hay distintos sistemas de parentesco según las culturas, también los ingleses podrían parecer harto primitivos con respecto a lenguas que segmentan de manera más profunda estas relaciones, tal como se sugiere en la figura 5:

Términos ingleses	CONTENIDO	*Términos del lenguaje X*
Nephew	Hijo del hermano Hijo de la hermana	*Término A* *Término B*
Niece	Hija del hermano Hija de la hermana	*Término C* *Término D*
Grandchild	Hijo/a del hijo Hijo/a de la hija	*Término E* *Término F*

FIGURA 5

Una traducción que tuviera que verter un texto inglés a la lengua X debería hacer una serie de conjeturas sobre el sentido en que, pongamos, en un determinado contexto se usa el término *grandchild*, y decidir si traducirlo con el término E o con el término F.

Se ha hablado de contexto. En efecto, a ningún traductor le pasará jamás que tenga que traducir la palabra *nipote* fuera de un contexto cualquiera. Como mucho le sucede al compilador de diccionarios (o al informante bilingüe al que pido ayuda para saber cómo se dice la palabra tal en otra lengua), pero éstos, como hemos visto, no traducen, sino que dan instrucciones sobre cómo traducir eventualmente el término según el contexto. El traductor, en cambio, traduce siempre *textos*, es decir, enunciados que aparecen en algún contexto lingüístico o son proferidos en alguna situación específica.

Por lo tanto, el traductor inglés de la frase italiana debería saber, o conjeturar de alguna manera, si se está hablando de (i) un John cuya hermana Ann ha tenido un hijo, que es sobrino de John; (ii) un John cuya hermana Ann, casada con Bill, considera justamente como sobrino suyo (pero no de John) al hijo de la hermana de Bill; (iii) un John cuya hermana Ann ha tenido un hijo que a su vez ha generado a Sam; (iv) un John cuya hermana Ann acoge al hijo del hijo de John.

La última situación parece menos probable que las anteriores, pero basta con presuponer que John tenga un hijo, Max, que ha generado a Sam, y que a continuación Max y su mujer hayan muerto en un accidente de coche y la tía Ann haya decidido educar a Sam. Lina situación aún menos probable (pero no imposible, vista la actual y tan criticada decadencia de las costumbres) presupondría que Max, hijo de John, haya tenido relaciones sexuales con su tía Ann y que de la relación haya nacido Sam, de modo que Sam puede definirse correctamente como *grandchild* y como *nephew* de John.

2.2. La traducción concierne a mundos posibles

La frase que estamos considerando es un texto, y para entender un texto —y con mayor razón para traducirlo— hay que formular una hipótesis sobre el *mundo posible* que representa. Esto significa que, en ausencia de pistas

adecuadas, una traducción debe apoyarse en conjeturas, y sólo después de haber elaborado una conjetura que se le presente como plausible, el traductor puede proceder a verter el texto de una lengua a otra. O sea que, dado el espectro completo del contenido puesto a disposición por una entrada de diccionario (más una razonable información enciclopédica), el traductor debe elegir la acepción o el sentido más probable, razonable y relevante en *ese* contexto y en ese mundo posible.[16]

Babel Fish (verosímilmente equipado con muchos diccionarios) estaba obligado a establecer sinonimias dentro de *un texto* (y de un texto especialmente complejo, donde tampoco el biblista está seguro de si el *spirit of God* de la traducción de King James refleja efectivamente el sentido del original hebreo). Lingüística y culturalmente hablando, un texto es una jungla donde un hablante indígena a veces asigna por primera vez un sentido a los términos que usa, y este sentido podría corresponderse con el sentido que esos términos adoptan en otro contexto. ¿Qué significa efectivamente en el texto de King James la palabra *void*? ¿Un tierra vacía es hueca en su interior o carece de toda cosa viva en su corteza?

Nosotros atribuimos a las palabras un significado en la medida en la que los autores de diccionarios han establecido definiciones aceptables. Pero estas definiciones conciernen a muchos posibles *sentidos* de un término *antes* de que éste sea insertado en un contexto y hable de un mundo. ¿Cuál es el sentido que las palabras adquieren *de verdad* una vez articuladas en un texto? Por muchas selecciones contextúales que nos dé el diccionario para las palabras *face* y *deep*, ¿cómo puede la profundidad o el abismo tener una cara, un lado, una superficie? ¿Por qué no tenía razón Babel Fish al traducir *face* con *cara*? ¿En qué mundo posible el abismo puede tener una cara pero no un rostro o una cabeza?

Es porque no ha sido capaz de reconocer que el fragmento del Génesis no concernía a un «principio» de Dios sino al principio del universo por lo que Babel Fish se ha demostrado incapaz de hacer conjeturas sobre el *tipo de mundo* al que remitía el texto original.

Cuando empecé a trabajar en una editorial, me encontré con una traducción del inglés donde no podía controlar el original porque se lo había quedado el traductor. Empecé a leérmela, de todas maneras, para ver si el italiano tenía fluidez. El libro contaba la historia de las primeras investigaciones sobre la bomba atómica, y en un punto decía que los científicos, reunidos en un lugar determinado, empezaron su trabajo haciendo «carreras de trenes». Me parecía extraño que personas que tenían que descubrir los secretos del átomo perdieran tiempo en juegos tan insulsos. Por consiguiente, echando mano a mi conocimiento del mundo, inferí que los científicos *debían de* hacer otra cosa. No sé si llegado a ese punto se me ocurrió una expresión inglesa que conocía, o si intenté hacer una curiosa operación: intenté traducir *mal* al inglés la expresión italiana, y se me ocurrió enseguida que aquellos científicos hacían *training courses*, es decir, cursillos de formación, lo que era más razonable y menos caro para los contribuyentes americanos. Naturalmente, una vez recibido el original, vi que era así, y me ocupé de que al traductor no se le pagara su inmundo trabajo.

Otra vez, en la traducción de un libro de psicología, encontré que, en el curso de un experimento, una abeja había logrado coger un plátano situado fuera de su jaula ayudándose con un bastón. Mi primera reacción fue en términos de conocimiento del mundo: las abejas no deberían ser capaces de coger plátanos. La segunda reacción fue en términos de conocimiento lingüístico: estaba claro que el original hablaba de un *ape*, es decir, de un simio, falso amigo del italiano *ape*, la abeja de mi texto. Mi conocimiento del mundo (legitimado por los conocimientos enciclopédicos a los que recurría) me decía que los monos sí que cogen y comen plátanos.

Esto no significa solamente que, por equivocada que esté una traducción, es posible reconocer el texto que pretende traducir; significa que también un intérprete agudo puede inferir de la traducción de un original desconocido —evidentemente equivocada— qué es lo que probablemente el texto decía de verdad.

¿Por qué? Porque en el caso de las carreras de trenes y de la abeja yo hice inferencias sobre el mundo posible descrito por los dos textos —

presumiblemente afín o idéntico al mundo en que vivimos— e intenté imaginar cómo se portarían unos científicos atómicos y unas abejas. Una vez hechas algunas razonables inferencias, una breve inspección del léxico inglés me llevó a formular la hipótesis más razonable.

Todo texto (incluso la más sencilla de las frases como *Renzo ama a Lucía)* describe o presupone un Mundo Posible: un mundo donde, para volver al último ejemplo, existen un Renzo de sexo masculino y una Lucía de sexo femenino, donde Renzo concibe amorosos arrebatos por Lucía y todavía no ha quedado establecido si Lucía le corresponde. Pero no hay que pensar que esta remisión a mundos posibles vale sólo para las obras narrativas. La usamos todas las veces que comprendemos un discurso ajeno, al intentar entender por lo menos de qué se está hablando, y el ejemplo del sobrino/nieto nos lo ha demostrado. De haber frecuentado durante mucho tiempo a un amante desesperado que anhelara siempre y obsesivamente a una amada que lo había abandonado (y sin saber yo ni siquiera si se trataba de una criatura real o de un fruto de su fantasía), el día en que éste me llamara por teléfono diciéndome con voz rota por la emoción *¡Ha vuelto a mí, por fin!*, yo intentaría reconstruir el mundo posible de los recuerdos y de las fantasías del interlocutor, y sería capaz de comprender que la que ha vuelto es precisamente la amada (y sería grosero e insensible si le preguntara de quién me está hablando).

No hay una manera exacta de traducir la palabra latina *mus* en inglés. En latín *mus* cubre todo el espacio semántico que el inglés segmenta en dos unidades, asignando a la una la palabra *mouse* y a la otra la palabra *rat*, y lo mismo sucede en francés, español y alemán, con las oposiciones *souris/rat, ratón/rata, Maus/Ratte.* También el italiano conoce la oposición entre el *topo* y el *ratto*, pero en el uso cotidiano se usa *topo* también para *ratto*, a lo sumo a una rata se la llama *topone, topaccio*, o incluso, con préstamo del dialecto véneto *pantegana*, mientras que *ratto* se usa sólo en contextos técnicos (en cierto sentido, estamos vinculados todavía al *mus* latino).

Es evidente que, también en Italia, se advierte la diferencia entre un ratoncito de granero o de bodega y una rata peludísima que puede transmitir

terribles enfermedades. Pero véase cómo el uso puede influir en la exactitud de una traducción. Beniamino Dal Fabbro, en su traducción de *La peste* de Camus (edición Bompiani) dice que el doctor Rieux, una mañana, encuentra en las escaleras de su casa, «un sorcio morto»: *sordo* es una palabra amable, y es prácticamente sinónimo de *topo,* o sea, de ratón. Quizá el traductor eligió *sordo* por parentesco etimológico con el *souris* francés, pero —si nos atenemos al contexto— los animales que aparecieron en Orán, portadores de peste, debían de ser terribles ratas. Cualquier lector italiano que tenga una modesta competencia extralingüística (de tipo enciclopédico), y que intente representarse el mundo posible de la novela, debería sospechar que el traductor cometió una inexactitud. En efecto, si consultamos el texto original, vemos que Camus habla de *rats.* Si de verdad Dal Fabbro tenía miedo de usar *ratto* considerándolo un término demasiado culto, por lo menos hubiera debido sugerir que no se trataba de ratoncitos.

Por lo tanto, los sistemas lingüísticos son comparables y las eventuales ambigüedades pueden resolverse cuando se traducen textos, a la luz de los contextos, y con referencia al mundo en que *ese texto determinado* habla.

2.3. Los textos como sustancias

¿Cuál es la naturaleza de un texto y en qué sentido debemos considerarlo de manera distinta a un sistema lingüístico?

Hemos visto en la figura 1 cómo una lengua, y en general una semiótica cualquiera, selecciona en un *continuum* material una forma de la expresión y una forma del contenido, según la cual se pueden producir sustancias, es decir, expresiones materiales como las líneas que estoy escribiendo, que transmiten una sustancia del contenido (en palabras pobres, aquello de lo que habla esa expresión específica).

Muchos equívocos pueden nacer del hecho de que (y me cuento entre los primeros responsables) para explicar los conceptos hjelmslevianos, es decir, por razones de claridad didáctica, se construyó la figura 1.

Esa figura muestra, sin duda, la diferencia entre los distintos conceptos de forma, sustancia y *continuum* o materia, pero da la impresión de que se

trata de una clasificación homogénea, cuando en realidad no lo es. Dada una misma materia sonora, dos lenguas Alfa y Beta la segmentan de forma distinta, produciendo dos formas de la expresión distintas. Una combinación de elementos de forma de la expresión está en correlación con elementos de forma del contenido. Pero ésta es una posibilidad abstracta que ofrece cualquier lengua, y que tiene que ver con la estructura de un *sistema* lingüístico. Una vez que han quedado perfiladas tanto la forma de la expresión como la forma del contenido, la materia o *continuum*, en cuanto posibilidad amorfa previa, ya está formada, y las sustancias todavía no están producidas. Por lo tanto, en términos de sistema, cuando se habla, por ejemplo, de la estructura de la lengua italiana o de la lengua alemana, el lingüista considera sólo relaciones entre formas.[17]

Cuando se produce una emisión cualquiera (fónica o gráfica) aprovechando las posibilidades que un sistema lingüístico ofrece, ya no tenemos que vérnoslas con el sistema, sino con un proceso que ha llevado a la formación de un *texto*.[18]

La forma de la expresión nos dice cuál es la fonología, la morfología, el léxico, la sintaxis de esa determinada lengua. En cuanto a la forma del contenido, hemos visto que una cultura determinada recorta en el *continuum* del contenido unas formas (oveja *vs* cabra, caballo *vs* yegua, etc.), pero la sustancia del contenido se realiza como el *sentido* que adopta un determinado elemento de forma del contenido en el proceso de enunciación. Sólo en el proceso de enunciación se establece que, contextualmente, la expresión *caballo* se refiere a esa forma del contenido que lo opone a otros animales y no a la que lo opone, en la terminología de los drogadictos (en su acepción de heroína), a la marihuana o a la cocaína. Dadas las dos expresiones *Yo quería una romanza de este tenor y Yo quería una respuesta de este tenor*, es en el contexto donde se desambigua la expresión *tenor,* produciendo por consiguiente dos enunciados de sentido distinto (que hay que traducir con expresiones distintas).

Por lo tanto, en un texto —que es ya *sustancia* actuada— nosotros tenemos una Manifestación Lineal (lo que se percibe, ya sea leyendo ya sea escuchando) y el Sentido o los sentidos de ese texto dado.[19] Cuando tengo que interpretar una Manifestación Lineal recurro a todos mis conocimientos

lingüísticos, mientras se produce un proceso bastante más complicado en el momento en que intento determinar el sentido de lo que se me dice.

Como primer intento, procuro comprender el sentido literal, si no es ambiguo, y ponerlo en correlación eventualmente con mundos posibles: así, si leo que *Blancanieves le da un mordisco a la manzana* sabré que un individuo de sexo femenino está hincando los dientes en una fruta así y así, y formularé una hipótesis sobre el mundo posible donde se está desarrollando esa escena. ¿Es el mundo en el que vivo y donde se considera que *an apple a day keeps the doctor away*?; ¿o se trata de un mundo de cuentos donde si uno le da un mordisco a una manzana puede ser víctima de un sortilegio? Si decidiera en el segundo sentido, está claro que recurriría a competencias enciclopédicas, entre las cuales figuran también competencias de género literario, y a *guiones intertextuales* (en los cuentos suele pasar que…). Naturalmente seguiré explorando la Manifestación Lineal para saber algo más de esta Blancanieves y del lugar y la época en que se desarrolla la historia.

Nótese que, si leyera *Blancanieves ha mordido el anzuelo,* probablemente recurriría a otra serie de conocimientos enciclopédicos según los cuales los seres humanos raramente muerden anzuelos: a partir de ahí comenzaría una serie de hipótesis, que habría de verificar en el curso de la lectura, para decidir si por casualidad Blancanieves es el nombre de un pececito. O, como parece más probable, activaré un repertorio de expresiones idiomáticas, y entenderé que *morder el anzuelo* es una frase proverbial que tiene un sentido diferente del sentido literal.

Igualmente, y en cada fase de la lectura, me preguntaría de qué habla tanto una oración como todo un capítulo (y me plantearía, por lo tanto, el problema de cuál es el *topic* o argumento del discurso). Además, muy a menudo, intentaría determinar *isotopías*,[20] es decir, niveles de sentido homogéneos. Por ejemplo, dadas las dos frases: *El jinete no estaba satisfecho con el caballo* y *El yonqui no estaba satisfecho con el caballo,* sólo si determino isotopías homogéneas, conseguiría entender que en el primer caso el caballo es un animal y en el segundo se trata de heroína (excepto cuando el contexto no le dé un vuelco a la isotopía, y nos hable de un jinete con determinados vicios o de un yonqui apasionado por la hípica).

Aún más, nosotros activamos *guiones comunes*, por lo que si leo *Luis salió en tren hacia Roma*, doy como implícito que tiene que haber ido a la estación, haber comprado el billete, etc., y sólo de esta manera no me sorprendería si el texto, en una frase sucesiva, me dijera que Luis tuvo que pagar la multa porque el revisor lo sorprendió sin billete.

A estas alturas, probablemente sería capaz de reconstruir la *fábula* a partir de la *trama*. La fábula es la secuencia cronológica de los acontecimientos, pero el texto puede «montarlos» según una trama distinta: *He vuelto a casa porque llovía* y *Puesto que llovía, he vuelto a casa* son dos Manifestaciones Lineales que transmiten la misma fábula (salí cuando no llovía, se puso a llover, volví a casa) a través de una trama distinta. Obviamente ni fábula ni trama son cuestiones lingüísticas, son estructuras que pueden ser realizadas en otro sistema semiótico, en el sentido de que se puede contar la misma fábula de la *Odisea*, con la misma trama, no sólo a través de la paráfrasis lingüística, sino mediante una película o incluso una versión en cómic. En el caso de resúmenes, se puede respetar la fábula cambiando la trama: por ejemplo, se podrían narrar los acontecimientos de la *Odisea* empezando por las peripecias que Ulises, en el poema, les contará a los feacios posteriormente.

Como demuestran los dos ejemplos sobre el hecho de que volví porque llovía, fábula y trama no son propios sólo de los textos específicamente narrativos. En «A Silvia», de Leopardi, hay una fábula (existía una jovencita, que vivía enfrente del poeta, el poeta la amaba, ella murió, el poeta la recuerda con amorosa nostalgia) y una trama (el poeta que recuerda entra en escena al principio, cuando la joven ya ha muerto, y la joven vuelve a vivir paulatinamente en el recuerdo). El hecho de que no sería una traducción adecuada de «A Silvia» la que no respetara, además de la fábula, también la trama nos dice hasta qué punto hay que respetar la trama en una traducción: una versión que alterara el orden de la trama sería una mera chuleta para un examen, que haría que se perdiera el sentido desgarrador de ese rememorar.

Precisamente porque a partir de la trama reconstruyo la fábula, a medida que avanza la lectura, iré transformando amplios fragmentos textuales en *proposiciones* que los resumen; una vez llegado, por ejemplo, a mitad de la

lectura, podría condensar lo que he aprendido en «Blancanieves es una joven y bella princesa que provoca los celos de su madrastra, la cual ordena a un cazador que la lleve a un bosque y la mate». Pero en una fase más avanzada de lectura, podría atenerme a la *hiperproposición* «una princesa perseguida es acogida por siete enanitos». Este encasillamiento de proposiciones en hiperproposiciones (y lo veremos más adelante) será el que me permita decidir cuál es la historia «profunda» que el texto me relata, y cuáles, en cambio, constituyen acontecimientos marginales o incidentales.

A partir de ahí podré pasar a determinar no sólo la posible psicología de los personajes, sino también su vertimiento en las que se denominan estructuras *actanciales*.[21] Si leo *Los novios,* me doy cuenta de que, dados dos individuos, Renzo y Lucía, que son privados simétricamente del objeto de su deseo, se van encontrando ante instancias oponentes e instancias adyuvantes. Ahora bien, mientras es una constante en el curso de toda la novela que Don Rodrigo encarna la figura del Oponente y el Hermano Cristoforo la del Adyuvante, es el desarrollo textual el que me permite desplazar al personaje del Innominado, a mitad de la historia y con gran asombro por mi parte, de la figura del Oponente a la del Adyuvante; así como me permite sorprenderme porque la Monja de Monza, que entra en escena como Adyuvante, represente luego un Oponente, o por lo patéticamente ambigua que resulta la figura del Padre Abbondio, por eso mismo muy humana, en su oscilación, vasija de barro entre vasijas de hierro, entre funciones opuestas. Y quizá al final de la novela, decidiré que el verdadero actante dominante, que los personajes van encarnando a lo largo de la novela, es la Providencia, que se opone a los males del mundo, a la debilidad de la naturaleza humana, a los ciegos golpes de fortuna de la Historia.

Podríamos seguir analizando los diferentes niveles textuales a los que puede llevarme mi lectura. No hay progresión cronológica de arriba abajo o viceversa, porque ya mientras intento entender el argumento de una frase o de un párrafo puedo aventurar hipótesis sobre cuáles son las grandes estructuras ideológicas que el texto pone en juego, mientras la comprensión de una simple frase final puede hacer que abandone de golpe una hipótesis interpretativa que me había sostenido casi hasta el final de mi lectura (lo

cual suele suceder con las novelas policíacas, que especulan sobre mi tendencia de lector a hacer previsiones equivocadas sobre el desarrollo de la historia y a aventurar juicios morales y psicológicos muy temerarios sobre los distintos personajes en juego).

Resultará claro en las páginas siguientes cómo la apuesta interpretativa sobre los varios niveles de sentido, y sobre cuáles privilegiar, es fundamental para las decisiones de un traductor.[22] El punto es que podemos encontrar un número de niveles igual o superior también en esa Manifestación Lineal que solemos considerar en bloque como sustancia de la expresión.

En realidad, en el nivel de la expresión hay más sustancias.[23] La multiplicidad de las sustancias expresivas vale también para sistemas no verbales: en la manifestación fílmica cuentan las imágenes, desde luego, pero también la velocidad y el ritmo del movimiento, la palabra, el ruido y otros tipos de sonido, a menudo indicaciones escritas (ya sean los diálogos de una película muda, los subtítulos o los elementos gráficos que salen en la imagen, si la escena se desarrolla, por ejemplo, en un ambiente donde se ven carteles publicitarios o en una librería), por no hablar de la gramática del encuadre o de la sintaxis del montaje.[24] En un cuadro valen sustancias que diríamos lineales, y que nos permiten reconocer las distintas imágenes, pero también fenómenos cromáticos, relaciones de claroscuro, por no hablar de iconologemas precisos que nos permiten reconocer un Cristo, una Virgen, un monarca.

En un texto verbal es fundamental, sin duda, la sustancia estrictamente lingüística, pero no siempre es la más relevante. Dada la frase *Pásame la sal*, sabemos que puede expresar rabia, cortesía, sadismo, timidez, según cómo se pronuncie, y connotar al enunciador como culto, iletrado o cómico si el acento es dialectal (y estos valores se nos comunicarían también si la frase fuera *Pásame el aceite*). Todos ellos son fenómenos que la lingüística considera suprasegmentales, y que no tienen que ver directamente con el sistema de la lengua. Si digo *Si la sal me pasares, cesarán mis pesares,* he aquí que intervienen fenómenos estilísticos (incluido el recurso a tonos clásicos), soluciones métricas y la rima (y podrían intervenir efectos de fonosimbolismo). Lo ajena que es la métrica al sistema lingüístico nos lo

dice el hecho de que la estructura del endecasílabo puede encarnarse en lenguas distintas, y el problema que atormenta a los traductores es cómo verter un rasgo de estilo, o encontrar una rima equivalente aun usando palabras distintas.

Por lo tanto, en un texto poético tendremos una sustancia lingüística (que encarna una forma lingüística) pero también, por ejemplo, una sustancia métrica (que encarna una forma métrica como el esquema del endecasílabo).

Ahora bien, hemos dicho que puede haber asimismo una sustancia fonosimbólica (de la que no existe forma codificada) y, volviendo a «A Silvia» de Leopardi, todo intento de traducir su primera estrofa resultaría inadecuado si no se lograra (y no es algo que se suela lograr) que la última palabra de la estrofa, *salivi,* fuera un anagrama de *Silvia.* A menos que se cambie el nombre de la joven: pero, en ese caso, se perderían muchas de las múltiples asonancias en *i* que vinculan el sonido tanto de *Silvia* como de *salivi* a los *occhi tuoi ridenti e fuggitivi*.

Compárese el texto original, donde he puesto en evidencia las *íes,* con la traducción francesa de Michel Orcel (donde obviamente no he puesto en evidencia las *íes* alfabéticas a las que corresponde un sonido distinto en la pronunciación):

S**i**lv**i**a, r**i**membr**i** ancora
Quel tempo della tua v**i**ta mortale
Quando beltà splendea
Negl**i** occh**i** tuo**i** r**i**dent**i** e fugg**i**tiv**i**,
e tu, l**i**eta e pensosa, **i**l l**i**m**i**tare
d**i** g**i**oventù sal**i**v**i**?

Sylv**i**a, te souv**i**ent-**i**l encore
Du temps de cette v**i**e mortelle,
Quand la beauté br**i**llait
Dans tes regards r**i**eurs et fug**i**t**i**fs,
Et que tu t’avanç**a**is, heureuse et sage,
Au seu**i**l de ta jeunesse?

El traductor se ha visto obligado a dejar caer la relación *Silvia/salivi*, y no podía hacer nada más. Ha conseguido que en el texto aparezcan muchas *íes*, pero la relación entre original y traducción es de 20 a 10. Además, en el texto leopardiano las *íes* se oyen porque se reiteran seis veces en el cuerpo de distintas palabras, mientras que en francés esto sucede una sola vez. Y también, y el valiente Orcel libraba evidentemente una batalla desesperada, el *Silvia* italiano, acentuando la *i* inicial, alarga su sutil fascinación, mientras que *el Silvia* francés (que por falta de acento tónico en ese sistema lingüístico hace que deba acentuarse inevitablemente la *a* final) obtiene un efecto más crudo.

Y ello nos corrobora la convicción universal de que en poesía es la expresión la que dicta las leyes al contenido. El contenido debe adaptarse, por así decir, a ese obstáculo expresivo. El principio de la prosa es *rem tene, verba sequentur,* el principio de la poesía es *verba tene, res sequentur*.[25]

Por lo tanto, deberemos hablar, sí, de un texto como fenómeno de sustancia, pero tendremos que saber determinar distintas sustancias de la expresión y distintas sustancias del contenido en sus dos planos; es decir: identificar distintos niveles en ambos planos.

Puesto que en un texto con finalidad estética se plantean sutiles relaciones entre los varios niveles de la expresión y los del contenido, es en la capacidad de determinar tales niveles, de trasponer uno u otro (o todos, o ninguno), de saberlos colocar en la misma relación en la que estaban en el texto original (cuando ello es posible), donde se juega el desafío de la traducción.

3
Reversibilidad y efecto

Pongámonos ahora de parte de Babel Fish. Si alguien leyera la última versión del pasaje bíblico, ¿podría aducir que se trata de una mala traducción del Génesis y no de una mala traducción de, pongamos, *Pinocho*? Yo diría que sí. Y si ese texto lo leyera alguien que nunca ha oído citar el principio del Génesis, ¿se daría cuenta de que se trata de un pasaje en que se describe cómo un Dios, de alguna manera, ha hecho el mundo (aun sin lograr comprender bien qué inmunda chapuza le ha salido)? Contestaría que sí también a esta segunda pregunta.

Démosle, además, a Babel Fish lo que es de Babel Fish, y citemos otro caso en que se ha comportado honorablemente. Consideremos la primera cuarteta de «Los gatos» de Baudelaire:

> Les amoureux fervents et les savants austères
> Aiment également, dans leurs mûre saison,
> Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
> Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

He encontrado una traducción inglesa[26] que me parece aceptable:

> Fervent lovers and austere scholars
> Love equally, in their ripe season,
> Powerful and gentle cats, the pride of the house,
> Who like them are sensitive to cold and like them sedentary.

Se trata de una traducción literal sin particulares pretensiones de rivalizar con el texto fuente, pero se podría decir que quien partiera del texto inglés para reconstruir el original francés obtendría algo en el plano semántico (aunque no en el estético) bastante análogo al texto baudelaireano. Ahora bien, si le pido al servicio de traducción automática de Babel Fish que me vierta el texto inglés al francés, se obtiene:

> Les amoureux ardants et les disciples austères
> Aiment également, dans leur saison mûre,
> Les chats puissants et doux, la fierté de la maison,
> Qui comme eux sont sensibles au froid et les aiment sédentaires.

Hay que admitir que desde el punto de vista semántico se ha recuperado muchísimo del texto originario. El único verdadero error, en el cuarto verso, es el adverbio *like* entendido como voz verbal. Desde el punto de vista métrico (quizá por casualidad), se mantiene por lo menos el primer verso alejandrino (perfecto) y una rima, revelando así que el texto original tenía una función poética.

Después de habernos reído tanto de los errores de Babel Fish, habrá que decir que, en este caso, el sistema sugiere una buena definición (inspirada en el buen sentido) del concepto de traducción «ideal» entre dos lenguas: *el texto B en lengua Beta es la traducción del texto A a la lengua Alfa si, retraduciendo B a la lengua Alfa, el texto resultante A2 tiene de alguna manera el mismo sentido que el texto A.*

Naturalmente, tenemos que definir qué entendemos por «de alguna manera» y «el mismo sentido», pero lo que me parece importante que tengamos presente de momento es que una traducción, aun equivocada, permite regresar *de alguna manera* al texto de partida. En el caso de nuestro último ejemplo (donde, entre otras cosas, se ha usado primero una traducción humana y luego una sucesiva traducción mecánica), el *de alguna manera* no concierne quizá a valores estéticos sino, si acaso, a una reconocibilidad notarial: permite decir al menos que la traducción de Babel Fish es ciertamente la traducción de una versión inglesa de *esa* poesía francesa, y no de otra.

Cuando lleguemos a confrontar las traducciones propiamente dichas con las denominadas traducciones intersemióticas, tendremos que admitir que *L'après midi d'un faune* de Debussy se considera una «traducción» intersemiótica de *L'après midi d'un faune* de Mallarmé (y muchos la consideran una *interpretación* que de alguna manera reproduce el estado de ánimo que el texto poético quería crear); ahora bien, si se partiera del texto musical para volver a obtener el texto poético (desconocido, según la hipótesis de trabajo), no se llegaría a nada. Aun sin ser deconstruccionistas, no podríamos negarle a nadie el derecho a entender las notas indolentes, sinuosas y voluptuosas de la composición de Debussy como la traducción intersemiótica de «Los gatos» de Baudelaire.

3.1. La reversibilidad ideal

Hace no mucho, vi una serie de televisión que se inspiraba en *Corazón*, de Edmondo de Amicis. Los que conocíamos el libro encontramos personajes que ya son proverbiales, como Franti o Derossi y Garrone y, a la postre, el ambiente de un colegio de primaria en la Turín de finales del siglo XIX. Pero también nos dimos cuenta de que había otros personajes que la serie televisiva había cambiado: se había profundizado y desarrollado la historia de la señorita de la pluma encarnada, e inventado una relación particular de la misma con el maestro, y otras cosas por el estilo. No hay duda de que los que vieron la serie, aun habiendo empezado a verla siempre después de los créditos, podían reconocer que la película estaba sacada de *Corazón.* A algunos les sabría a traición, a otros les parecería, quizá, que las variaciones servían para hacer comprender mejor el espíritu que animaba el libro, pero no quiero entrar en este tipo de valoraciones.

El problema que planteo es el siguiente: ¿habría podido un Pierre Menard borgesiano, que no conocía el libro de Amicis, volverlo a escribir casi igual a partir de la serie televisiva? Mi respuesta es obviamente dudosa.

Tomemos ahora la primera frase de *Corazón:*

Oggi primo giorno di scuola. Passarono come un sogno quei tre mesi di vacanza in campagna![27]

Veamos ahora cómo la han traducido en una reciente edición francesa (*Le livre Coeur*, Caracciolo *et al.):*

Aujourd'hui c'est la rentrée. Les trois mois de vacance à la campagne ont passé comme dans un rêve!

Ahora, siempre con espíritu menardiano, intento ensayar una traducción mía del texto francés, intentando olvidarme del verdadero íncipit de *Corazón.* Les aseguro que he trabajado sin tenerlo delante, antes de haberlo releído y transcrito arriba, y al fin y al cabo no se trata de uno de esos inicios que permanecen grabados en la memoria como el manzoniano *Quel ramo del lago di Como* o el leopardiano *La donzelletta vien dalla campagna.* Remitiéndome a las instrucciones del diccionario italiano-francés Boch, y traduciendo literalmente, he obtenido:

Oggi è il rientro a scuola. I tre mesi di vacanza in campagna sono passati come in un sogno![28]

Como se ve, mi traducción del francés no da un resultado exactamente igual al texto original, pero permite reconocerlo. ¿Qué falta? La frase nominal, ese pretérito indefinido al principio de la segunda frase que indudablemente sirve para fechar el texto, el acento colocado ante todo en los tres meses y no en la fugacidad de las vacaciones. En compensación, el lector se encuentra inmediatamente *in medias res* como quería el original. La reversibilidad es casi total en el plano del contenido, aunque reducida por lo que concierne al estilo.

Veamos ahora un caso más espinoso. He aquí el principio de una traducción francesa de *Pinocho* (Gardair):

II y avait une fois…

«Un roi!» diront tout de suite mes petits lecteurs.
«Non, mes enfants, vous vous êtes trompés.
II y avait une fois un morceau de bois.»

Siempre ateniéndonos literalmente al diccionario, podemos traducir:

C'era una volta…
—Un re! diranno subito i miei piccoli lettori.
—No, bambini miei, vi siete sbagliati. C'era una volta un pezzo di legno.[29]

Si lo recuerdan, el verdadero *Pinocho* empieza así:

C'era una volta…
—Un re! —diranno subito i miei piccoli lettori.
—No **ragazzi,** avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

Hay que admitir que el regreso al original da buenos frutos. Veamos, en cambio, lo que sucede con otra traducción (Cazelles):

—II était une fois…
—UN ROI, direz-vous?
—Pas du tout, mes chers petits lecteurs. Il était une fois… UN MORCEAU DE BOIS!

Primera observación. *II était une fois*, traducción correcta, empieza, sin embargo, con una raya, como si hablara un personaje del relato. Alguien habla, sin duda, pero es el Narrador, voz que vuelve varias veces a lo largo del texto pero que no representa a una de las *dramatis personae*. Pues paciencia. Pero el punto crítico es que, en la traducción, los pequeños lectores, una vez abierta (ilícitamente) la primera raya, e introducidos por la segunda, entran en escena como si formaran parte de un diálogo real, y

queda ambiguo si el *direz-vous* se lo dirigen los pequeños lectores al autor o si es el autor el que metanarrativamente comenta una exclamación que ha atribuido él mismo a los lectores. Con lo cual, los representa como Lectores Modelo o ideales, mientras que no sabemos en absoluto lo que dirían los lectores reales ni lo sabremos nunca porque la voz del autor ha atajado de raíz cualquier posible ilación por su parte.

Esta ficción metanarrativa de Collodi tiene una importancia capital porque, al seguir inmediatamente al *Érase una vez*, confirma el género textual como relato para niños, y el que luego no sea verdad, y el que Collodi quisiera hablar también a los adultos, es materia de interpretación. Si hay ironía, se instaura precisamente porque el texto emite, y no como una frase de diálogo de quién sabe quién, una señal textual clara. Pasemos por alto la exclamación final (entre otras cosas, más aceptable en un texto francés que en uno italiano), allá donde Collodi era más sobrio; el punto crucial es que, repito, en el original, el Narrador toma la iniciativa de evocar, él, el fantasma de los pequeños e ingenuos lectores, mientras que en la versión Cazelles estamos directamente ante un diálogo entre quienes hablan y quienes escuchan como si fueran *dramatis personae.*

Así pues, las dos traducciones se colocan en distintas posiciones en un escalafón de reversibilidad. Tanto la primera como la segunda garantizan una reversibilidad casi total en el plano de la propia fábula (cuentan la misma historia que Collodi), pero la primera vuelve ampliamente reversibles también algunos rasgos estilísticos y una estrategia enunciativa, mientras que la segunda lo hace mucho menos. Seguramente un pequeño lector francés de la segunda traducción disfrutará de su cuento, pero un lector crítico perderá unas cuantas sutilezas metanarrativas del texto original.

Lo cual (y abro un paréntesis) nos dice que un nivel de la Manifestación Lineal, que puede tener una repercusión de no poca monta sobre el contenido, es también el de los grafemas sin aparente importancia, como las comillas o las rayas que introducen un diálogo. He tenido que tomar en seria consideración este fenómeno al traducir *Sylvie* de Nerval porque en un libro de narrativa, según la época, los países o los editores, las frases de diálogo se abren o con una raya o con comillas. Ahora bien, los franceses

son más complicados. Según la tendencia hoy más extendida, cuando un personaje empieza a hablar, se abren las comillas, pero, si el diálogo sigue, las intervenciones sucesivas de los interlocutores se introducen con una raya, y las comillas de cierre indican sólo el final del intercambio dialógico. Los incisos que marcan los turnos de conversación (tipo «exclamó», «se puso a decir» y semejantes) están separados por comas y no requieren el cierre de comillas o de raya. La regla es que se supone que todo relato o novela tiene una parte estrictamente narrativa (donde una voz relata unos acontecimientos) y una parte dialógica que es de carácter «dramático» o mimético, donde se ponen en escena a los personajes que dialogan, «en directo». Pues bien, las comillas se abren para poner en escena esos espacios miméticos, y se cierran cuando el intercambio dialógico, indicado con las rayas, se acaba.

Normalmente, al traducir una novela francesa al italiano, se pasa por alto este detalle y se disponen los diálogos según los criterios editoriales italianos. Pero me di cuenta de que en el texto de Nerval el detalle no podía pasarse por alto. Para entender mejor esta técnica, véase cómo aparece, según el texto de la Pléiade (sistema francés actual), un intercambio dialógico en el primer capítulo:

> Il jetatit de l’or sur une table de whist et le perdait avec indifférence. —«Que m’importe, dis-je, lui ou tout autre? Il fallait qu’il y en eût un, et celui-là me paraît digne d’avoir été choisi. —Et toi? —Moi? C’est une image que je poursuis, rien de plus.»[30]

En la *Revue de Deux Mondes* (donde *Sylvie* apareció por vez primera en 1853), el intercambio se abría con la raya, sin comillas, pero se cerraba con las comillas. La solución era tan insensata que en la edición definitiva, publicada en el volumen *Las hijas del fuego* (1854), se eliminan las comillas finales (ausentes, naturalmente, las iniciales):

> Il jetatit de l’or sur une table de whist et le perdait avec indifférence. —Que m’importe, dis-je, lui ou tout autre? Il fallait qu’il y en eût un, et

celui-là me paraît digne d’avoir été choisi. —Et toi? —Moi? C’est une image que je poursuis, rien de plus.

¿Y dónde está el problema? Pues que, de vez en cuando, tanto en la *Revue de Deux Mondes* como en *Las hijas del fuego* se inserta un diálogo con comillas, y de vez en cuando se usan tanto las comillas como la raya. Como si no bastara, Nerval hace un uso muy abundante de guiones también para introducir observaciones parentéticas, para indicar bruscos parones de la narración, roturas del discurso, cambios de argumento, o un discurso indirecto libre. De esta manera el lector nunca está seguro de si representa a alguien que está hablando o si la raya introduce una ruptura en el curso de los pensamientos del narrador.

Podríamos decir que Nerval era víctima de un *editing* poco riguroso. Pero sacaba el máximo provecho de esta situación: en efecto, esta confusión tipográfica incide en la ambigüedad del flujo narrativo.[31] Es precisamente la ambigüedad en el uso de los guiones la que suele volver indecidible el intercambio de «voces» (y en ello reside uno de los motivos de fascinación del relato), empastando aún más la voz de los personajes con la del narrador, confundiendo acontecimientos que el narrador presenta como reales y acontecimientos que quizá se han producido sólo en su imaginación, palabras que se nos presentan como dichas u oídas de verdad y palabras tan sólo soñadas, o deformadas en el recuerdo.

De aquí mi decisión de dejar en mi versión italiana guiones y comillas tal como aparecen en *Las hijas del fuego.* Además, para un lector italiano medianamente culto, este juego de guiones podría recordarle novelas leídas en antiguas ediciones, connotando mejor el relato como decimonónico. Lo que supone una gran ventaja si, como veremos en el capítulo 7, a veces el texto traducido debe transportar al lector al mundo y a la cultura en que se escribió el original.

Por lo tanto, puede darse reversibilidad también a nivel gráfico, tanto en términos de puntuación como de otras convenciones editoriales, como ya se ha visto en el caso de *Pinocho.* La reversibilidad no es necesariamente léxica o sintáctica, sino que puede concernir a modalidades de enunciación.

3.2. Un «continuum» de reversibilidad

Maticemos lo dicho. Sin duda, la reversibilidad no es una medida binaria (existe o no existe), sino una cuestión de gradaciones infinitesimales. Se va desde una reversibilidad máxima como cuando *John loves Lucy* se convierte en *John ama a Lucy,* a una reversibilidad mínima. Si volvemos a ver el *Pinocho* de Walt Disney, que respeta gran parte de los elementos del cuento de Collodi (aun con muchas licencias, por las que el Hada de los Cabellos Azules se convierte *tout court* en un Hada Madrina y el Grillo, de pedagogo más bien cargante, se convierte en un simpático personaje de vodevil), notamos que, basándonos en el principio de la película, no podríamos reconstruir el principio del relato verbal, al igual que se pierde toda la estrategia enunciativa de Collodi como voz narradora.[32]

Como ejemplo de reversibilidad mínima recuerdo que el escritor guatemalteco Augusto Monterroso escribió una vez el que se considera el relato más breve de toda la literatura universal:

> Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Si se tratara de traducirlo a otra lengua, se vería que, partiendo del texto de llegada, podríamos remontarnos a algo muy parecido al texto en castellano. Imaginemos ahora que un director de cine quiera sacar de este minirrelato una película, incluso de una sola hora de metraje. El director, evidentemente, no puede hacernos ver a uno que está durmiendo, se despierta y ve un dinosaurio: habría perdido el sentido inquietante de ese *todavía.* Entonces se daría cuenta de que el relato sugiere, en su fulminante sencillez, dos interpretaciones: (i) el individuo está despierto cerca de un dinosaurio, para no verlo se duerme, y cuando despierta el dinosaurio todavía está ahí; (ii) el individuo está despierto sin dinosaurios en los alrededores, se duerme, sueña con un dinosaurio, y cuando se despierta el dinosaurio del sueño sigue ahí. Todos admitirán que la segunda interpretación es surrealista y kafkianamente más sabrosa que la primera, pero tampoco la primera quedaba excluida por el relato, que podría ser un cuento realista sobre la prehistoria.

Al director no le queda más remedio, debe elegir una interpretación. Elija la que elija el espectador y la condense como la condense en una macroproposición, seguramente al traducir esta última no se llegaría a un texto tan icástico como el original. Tendríamos algo como:

> *(a)* cuando despertó, el dinosaurio que había intentado ignorar durmiéndose, todavía estaba allí;
>
> (*b*) cuando despertó, el dinosaurio con el que había soñado todavía estaba allí.

Admitamos que el director haya elegido la segunda interpretación. En los límites de mi experimento mental, visto que se trata de una película, y que no tiene que durar más que pocos segundos, hay sólo cuatro posibilidades: (i) se empieza visualizando una experiencia parecida (el personaje sueña con el dinosaurio, luego se despierta y lo sigue viendo) y a continuación se desarrolla una historia con una serie de acontecimientos, incluso dramáticos y surrealistas, que en el relato no están explicitados, y que quizá pueden explicar el porqué de esa experiencia inicial o dejarlo todo angustiosamente indeterminado; (ii) se representa una serie de acontecimientos, también cotidianos, se los complica, y se termina con la escena del sueño y del despertar, en una atmósfera debidamente kafkiana; (ni) se relatan aspectos de la vida del personaje haciendo que aparezca desde el principio hasta el final, de forma obsesiva, la experiencia del sueño y del despertar; (iv) se hace una elección experimental o de vanguardia, y simplemente se repite durante dos o tres horas siempre la misma escena (sueño y despertar), y basta.

Preguntémosles ahora a los espectadores de las cuatro películas posibles (que no conocen el minirrelato) de qué trata, qué es lo que quería contar la película. Me parece verosímil que los espectadores de las películas (i) y (ii) puedan opinar que algunos aspectos del argumento, o la moral que éstos sugerían, resultan más fundamentales que la experiencia onírica, y no sé lo que contestarían porque no sé *qué más* les ha contado la película. Los espectadores de la versión (iii) podrían sintetizar diciendo que la película habla de una situación onírica recurrente que atañe a un dinosaurio, primero

soñado y después real. A pesar de que estos últimos se aproximarían más al sentido literal del minirrelato, quizá no lo restituirían verbalmente con la sequedad atónita del original. No hablemos de los espectadores de la versión (iv) que, si fueran unos verbalizadores puntillosos, sintetizarían como:

> Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.
> Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.
> Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.
> Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.
> Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Se trataría, lo quieran o no, de otro relato, o de una poesía indicada para una antología del Gruppo 63.

Tendríamos, por lo tanto, cuatro situaciones con reversibilidad mínima, aunque podríamos admitir que la tercera o la cuarta versión permitirían, válgame la expresión, una reversibilidad menos mínima que la de las dos versiones anteriores. Si, en cambio, tomáramos una traducción a una lengua extranjera, es muy probable que, con la ayuda de un buen diccionario, volviéramos casi inevitablemente al original español. Así pues, tendríamos un caso de reversibilidad optimizada.

Así pues, hay un *continuum* de gradaciones entre reversibilidades, y ello nos induciría a definir como traducción aquella que apunta a obtener la mejor reversibilidad posible.

Está claro que el criterio de reversibilidad optimizada vale para traducciones de textos muy elementales, como un parte meteorológico o una comunicación comercial. En un encuentro entre ministros de Exteriores, o entre hombres de negocios de distintos países, nos esperamos que la reversibilidad sea verdaderamente óptima (si no, podría producirse una guerra o desplomarse la Bolsa). Cuando tenemos que vérnoslas con un texto complejo, como una novela o una poesía, el criterio de optimización debe reexaminarse a fondo.

Véase, por ejemplo, el principio de *Retrato del artista adolescente*, de Joyce:

> Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road…

Un razonable principio de reversibilidad quisiera que las locuciones y frases idiomáticas se tradujeran no literalmente sino eligiendo el equivalente en la lengua de llegada. Esto es, puesto que un traductor inglés de *Pinocho* debería traducir *Cera una volta* con *Once upon a time*, nos esperaríamos que Cesare Pavese hubiera hecho lo inverso al traducir la novela de joyce (con cambio de título incluido: *Dedalus*).[33] En cambio, la traducción de Pavese suena:

Nel tempo dei tempi, ed erano bei tempi davvero, *c'era una* muuucca *che veniva giù per la strada…*

No es el único. Dámaso Alonso en su traducción española vierte:

Allá en otros tiempos (y bien buenos tiempos que eran), *había una vez una vaquita* (¡mu!) *que iba por un caminito…*[34]

Por qué eligieron esta traducción es obvio: *time* forma parte de dos frases idiomáticas que tienen traducciones funcionales distintas tanto en italiano como en español, por lo que se corría el riesgo de perder el efecto original. Efecto que cada uno obtiene a su manera con su pequeña dosis de extrañamiento. En la traducción de Pavese, además, el *idiom* inglés adquiere un timbre especialmente evocativo y arcaico (que, en términos de reversibilidad literal, permitiría un regreso al original casi automático). En cualquier caso, he aquí una prueba de cómo el principio de reversibilidad puede entenderse de forma muy flexible.

Proponiendo por ahora un criterio de optimización bastante prudente, se podría decir que es óptima la traducción que permite mantener como reversibles el mayor número de niveles del texto traducido, y no necesariamente el nivel meramente léxico que aparece en la Manifestación Lineal.

3.3. Hacer oír

En efecto, para Leonardo Bruni, que escribió en 1420 su *De interpretatione recta*, «es preciso que tu oído [traductor] posea un juicio riguroso a fin de que no desordenes ni confundas lo que se ha expresado pulida y rítmicamente». Para preservar el nivel rítmico, el traductor puede eximirse de la obediencia a la letra del texto fuente.

En el curso de un seminario de verano sobre la traducción, un colega mío dio a los estudiantes la versión inglesa de *El nombre de la rosa* (por pura casualidad, ya que era el único libro *in loco* cuyos textos inglés e italiano estaban disponibles). Eligió la descripción de la portada de la iglesia y les pidió que retradujeran el pasaje al italiano, con la obvia amenaza de comparar sucesivamente los distintos ejercicios con el original. Cuando los estudiantes me pidieron una sugerencia, les dije que no tenían que dejarse obsesionar por la idea de que existía un original. Tenían que considerar la página inglesa que tenían delante como si fuera un original. Tenían que decidir cuál era el *propósito* del texto.

Desde el punto de vista del significado literal, se trataba de la descripción de una serie de figuras monstruosas que le provocaban al joven Adso una sensación de vértigo. Les dije a los estudiantes que si el texto inglés decía que aparecía *a voluptuous woman, gnawed by foul toads, sucked by serpents.*… el problema no era tanto encontrar el mejor término italiano para *gnawed* y tampoco decidir si las serpientes chupaban o no. Más bien, les pedí que leyeran la página en voz alta, como si estuvieran cantando una música *rap*, para determinar el ritmo que el traductor (que debía considerarse autor original) le había impuesto. Si, para respetar ese ritmo, las serpientes habían de morder en lugar de chupar, el cambio no tenía importancia pues el efecto resultaría igual de impresionante. Estamos, por lo tanto, ante un caso donde el principio de reversibilidad vacila, es decir, nos invita a que lo entendamos en sentido más amplio que si hablamos de reversibilidad puramente lingüística: me parecía justo infringir cualquier principio de correspondencia léxica (y de reconocibilidad de acontecimientos y objetos) para hacer reversible, como nivel preeminente, el ritmo descriptivo.

Veamos ahora un pasaje de *Sylvie*, del segundo capítulo, donde se describe una danza en un prado cerca de un antiguo castillo y el encuentro con una imagen femenina que seguirá obsesionando, a lo largo de todo el relato, la mente y el corazón del protagonista. El texto nervaliano recita:

> J'étais le seul garçon dans cette ronde, où j'avais amené ma compagne toute jeune encore, Sylvie, une petite filie du hameau voisin, si vive et si fraîche, avec ses yeux noirs, son profil régulier et sa peau légèrement hâlée!… Je n'aimais qu'elle, je ne voyais qu'elle, —jusque-là! A peine avais-je remarqué, dans la ronde où nous dansions, une blonde, grande et belle, qu'on appelait Adrienne. Tout d'un coup, suivant les règles de la danse, Adrienne se trouva placée seule avec moi au milieu du cercle. Nos tailles étaient pareilles. On nous dit de nous embrasser, et la danse et le choeur tournaient plus vivement que jamais. En lui donnant ce baiser, je ne pus m'empêcher de lui presser la main. Les longs anneaux roulés de ses cheveux d'or effleuraient mes joues. De ce moment, un trouble inconnu s'empara de moi.

Ahora veamos mi traducción y una traducción castellana:

> Ero il solo ragazzo in quella ronda, dove avevo condotto la mia compagna ancora giovinetta, Sylvie, una fanciulla della frazione vicina, così viva e fresca, con i suoi occhi neri, il suo profilo regolare e la sua carnagione leggermente abbronzata!… Non amavo che lei, non vedevo che lei, —sino a quel punto! Avevo appena scorto, nel giro della danza, una bionda, alta e bella, che chiamavano Adrienne. A un tratto, seguendo le regole del ballo, Adrienne si trovò sola con me, proprio al centro del cerchio. Eravamo di pari statura. Ci dissero di baciarci, e la danza ed il coro volteggiavano ancor più vivaci. Nel darle quel bacio, non potei trattenermi dallo stringerle la mano. I lunghi anelli morbidi

dei suoi capelli d’oro mi sfioravan la guancia. Da quell’istante, mi prese un turbamento ignoto *(Eco).*

Era yo el único chico en aquel corro, adonde había llevado a mi compañera aún muy jovencita, Sylvie, una niña de la aldea vecina, ¡tan vivaracha y tan lozana, con sus ojos negros, su perfil regular y su piel ligeramente bronceada!… No la amaba más que a ella, no la veía sino a ella —¡hasta aquel momento! Apenas había advertido, en el corro en el que bailábamos, a una rubia, alta y guapa, a quien llamaban Adrienne. De pronto, siguiendo las reglas del baile, Adrienne se halló sola conmigo en el medio del círculo. Nuestra estatura era la misma. Nos dijeron que nos diéramos un beso, y el baile y el corro giraban con más viveza que nunca. Al darle aquel beso, no pude evitar oprimirle la mano. Me rozaban las mejillas los largos tirabuzones de sus cabellos de oro. Desde aquel momento se apoderó de mí una desconocida turbación (*Cantero*).

Hay muchas traducciones correctas desde el punto de vista semántico. Se podría decir que casi todas vierten con «fidelidad» lo que estaba sucediendo en el prado y sugieren con eficacia la atmósfera que Nerval quería recrear. Los lectores podrían intentar retraducirlas al francés, con diccionario en mano, y saldría algo bastante parecido al texto nervaliano, algo que sería, en cualquier caso, «notarialmente» muy reconocible. Sin embargo, aunque los críticos lo hubieran notado, confieso que, tras haber leído y releído tantas veces este texto, sólo al traducirlo me di cuenta de un artificio estilístico que Nerval usa a menudo, sin que el lector lo advierta (a menos que lea en voz alta el texto, como debe hacer un traductor si lo que quiere es descubrir su ritmo). En escenas de alta tensión onírica como ésta, aparecen versos, a veces alejandrinos completos, a veces hemistiquios, otras endecasílabos. En el paso citado aparecen por lo menos siete versos: un endecasílabo (*J’étais le seul garçon dans cette ronde*), vistosos alejandrinos (como *une blonde, grande et belle, qu’on appelait Adrienne*, y *Je ne pus m’empêcher de lui presser la main)* y varios hemistiquios (*Sylvie, une petite filie; Nos tailles étaient pareilles; La belle devait chanter; Les longs*

anneaux roulés). Además, hay rimas internas (*placée*, *embrasser, baiser, m'empêcher, presser,* todo en el espacio de tres líneas).

Pues bien, es notorio que a menudo, en un paso en prosa, la rima o el metro son contingencias no deseadas. No en Nerval donde, lo repito, estos rasgos aparecen sólo en determinadas escenas, donde el autor quería de forma evidente (o no lo quería de manera consciente, pero el discurso le fluía de esa forma como el más adecuado para dar razón de su emoción) que el efecto se advirtiera de forma casi subliminal.

El traductor, a estas alturas, no puede sustraerse a la tarea de crear en el propio lector el mismo efecto. Revisando las cuatro traducciones italianas de *Sylvie* más conocidas,[35] me pareció que este efecto no se había intentado, salvo algún resultado que diría casual, visto que aparece por virtud de traducción literal (como *non amavo che lei / non vedevo che lei* o *una bionda alta e bella, eravamo di uguale statura).* Para mí, en cambio, se trataba ante todo de reproducir ese efecto, aun a costa de traicionar la letra. Y si por varias razones lingüísticas no podía competir con la solución nervaliana que aparecía una línea más arriba, entonces debía recuperar de alguna manera una línea más abajo.

Les vuelvo a proponer ahora mi traducción, marcando en cursiva los versos que he conseguido hacer:

> *Ero il solo ragazzo in quella ronda,* dove avevo condotto *la mia compagna ancora giovinetta*, Sylvie, una fanciulla della frazione vicina, così viva e fresca, con i suoi occhi neri, il suo profilo regolare e la sua carnagione leggermente abbronzata!… *Non amavo che lei, non vedevo che lei, —sino a quel punto! Avevo appena scorto, nel giro della danza, una bionda, alta e bella,* che chiamavano Adrienne. A un tratto, seguendo le regole del bailo, Adrienne si trovò sola con me, proprio al centro del cerchio. *Eravamo di pari statura.* Ci dissero di baciarci, e la danza ed il coro volteggiavano ancor più vivad. Nel darle quel bacio, non potei trattenermi dallo stringerle la mano. *I lunghi anelli morbidi dei suoi capelli d'oro mi sfioravan la guancia.* Da quell'istante, mi prese un turbamento ignoto.

No siempre la solución está perfectamente lograda. Ante *Nos tailles étaient pareilles* no conseguí encontrar un heptasílabo igual de dulce, y me quedé encallado con un decasílabo que, aislado, sonaría más bien marcial (*Eravamo di pari statura*, un dactílico simple con acentos en la tercera, sexta y novena sílabas). Pero también en ese caso, en el fluir del discurso, me parece que este metro subraya la simetría entre los dos muchachos que están frente a frente.

Nótese que, para obtener un verso satisfactorio, tuve que permitirme una licencia lexicográfica, es decir, usar un galicismo. Me refiero a *Ero il solo ragazzo in quella ronda. Ronde*, corro, es una palabra bella y «cantarina», Nerval la alterna a *danse* y a *cercle*, y ya así, dado que todo el párrafo se funda en un reiterado movimiento circular, *ronde* se repite dos veces y *danse*, tres. Ahora bien, *ronda* en italiano no significa danza, aunque en este sentido lo use D'Annunzio. Yo había usado ya una vez *bailo* y tres veces *danza*. De no haber dispuesto de nada más, para construir el endecasílabo habría tenido que claudicar y usar una vez más *danza*, pero hubiese resultado muy poco armónico escribir *Ero il solo ragazzo in quella danza* porque las dos zetas de *ragazzo* habrían aliterado de forma desagradable con la de *danza*. Por lo tanto, me vi obligado a usar (con gran placer) *ronda* (como sucede en una traducción de Mary Molino Bonfantini) y tenía una excelente razón para hacerme perdonar ese galicismo.

Otras veces, como es usual, se recupera. Cuando leemos:

> *J'étais le seul garçon dans cette ronde*, où j'avais amené ma compagne toute jeune encore, *Sylvie*, *une petite fille*,

Sylvie hace su entrada en escena en la estela de un heptasílabo, como una bailarina con su tutú. En italiano no conseguí regalarle esa entrada, aunque salvé el endecasílabo inicial, y me conformé con anticiparlo con *la mia compagna ancora giovinetta…* Otras veces perdí alejandrinos e introduje endecasílabos *(non vedevo che lei, sino a quel punto).* No conseguí verter el alejandrino *Je ne pus m'empêcher / de lui presser la main*, pero inmediatamente después en lugar de *Les longs anneaux roulés*

logré tres hemistiquios, es decir, un alejandrino y medio. En definitiva, en el ejemplo citado y en los párrafos sucesivos, de dieciséis versos de Nerval, dieciséis conseguí salvar, aunque no siempre en la misma posición que el original, con lo que me parece haber cumplido con mi deber (aunque no se perciban a la primera, tal y como no se perciben en el texto original).

No he sido, evidentemente, el único traductor que ha intentado verter los versos escondidos de *Sylvie*, y encuentro interesante seguir con el experimento considerando tres traducciones inglesas.[36] En los ejemplos que siguen, las barras las he colocado yo, evidentemente para poner de relieve, cuando sea necesario, las cesuras métricas.

En el tercer capítulo, la evocación de Adrienne (en duermevela) da lugar a

> *Fantôme rose et blond / glissant sur l'herbe verte*, à demi baignée de blanches vapeurs.[37]

Conseguí traducir:

> *fantasma rosa e biondo / lambente l'erba verde, / appena bagnata di bianchi vapori.*

y, como se ve, tras los dos heptasílabos, introduje un hexasílabo doble. Entre los traductores ingleses, Halévy pierde casi completamente el ritmo:

> A rosy and blond phantom *gliding over the green grass* that lay buried in white vapor.

Aldington pierde el verso inicial, pero recupera después:

> A rose and gold phantom *gliding over the green grass, / half bathed in white mists*.

Sieburth, como yo, añade un verso, para recuperar alguna pérdida, previa o sucesiva:

> *A phantom fair and rosy / gliding over the green grass / half bathed in white mist.*

Poco más adelante se lee:

> *Aimer une religieuse / sous la forme d'une actrice!… / et si c'était la même?* —Il y a de quoi devenir fou! c'est un entraînement fatal où l'inconnu vous attire *comme le feu follet* —fuyant *sur les jones d'une eau morte* [o: *comme le feu follet / —fuyant sur les jones* d'une eau morte].[38]

Hay un verdadero alejandrino y tres hemistiquios. Se diría que Halévy ha logrado algunos ritmos sólo por casualidad, tan sólo porque una traducción literal los hacía nacer casi espontáneamente:

> To love a nun *in the form of an actress!* — and suppose *it was one and the same!* It was enough to drive one mad! *It is a fatal attraction* when the Unknown leads you on, *like the will-o'-the-wisp* that hovers over the rushes of a standing pool.

Aldington no hace ningún esfuerzo, y su único hemistiquio se debe al hecho de que, como les pasa a otros traductores, no hay otra manera en inglés de traducir *feu follet*:

> To love a nun in the shape of an actress… and suppose it was the same woman? It is maddening! It is a fatal fascination where the unknown attracts you *like the will-o'-the-wisp* moving over the reeds of still water.

Sieburth capitaliza exactamente dos alejandrinos y dos hemistiquios:

> To be in love with a nun / in the guise of an actress!… *and what if they were one and the same!* It is enough to drive one mad — *the fatal lure of the unknown* drawing one ever onward / like a will o' the wisp / flitting over the rushes *of a stagnant pool.*

Yo pierdo el alejandrino inicial pero, a fin de recuperar otras pérdidas, introduzco tres:

> *Amare una religiosa sotto le spoglie d'una attrice!…* e se fosse la stessa? / C'è da perderne il senno! / è un vortice fatale / a cui vi trae l'ignoto, / fuoco fatuo che fugge / su giunchi d'acqua morta…

Quizá haya enriquecido demasiado, pero me seducía el tono «cantarín» de ese período. Partía del principio de que, si debían aflorar ritmos secretos del entramado textual, más que a cálculos de entradas y salidas, debía encomendarme al genio de la lengua, seguir el ritmo natural del discurso, y realizar todos los que me resultaran espontáneos.

Sieburth se ha desquitado en el capítulo 14, donde encontramos estas espléndidas líneas de apertura:

> Telles sont les chimères / qui charment et égarent / au matin de la vie. / J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre *mais bien des coeurs me comprendront. Les illusions* tombent l'une après l'autre, */ comme les écorces d'un fruit,* et le fruit, c'est l'expérience. *Sa saveur est amère:* elle a pourtant quelque chose d'âcre qui fortifie.[39]

Como se ve, tenemos dos alejandrinos, dos hemistiquios, un endecasílabo. Una vez más, me parece que los dos únicos versos que sobreviven en Halévy se deben al resultado automático de una traducción literal:

Such are the charms that *fascinated and beguile us / in the morning of life./ I have tried to depict them* without much order, but many hearts will understand me. *Illusions fall, like leaves*, one after another, and the kernel that is left when they are stripped off is experience. The taste is bitter, but it has an acid flavor that act as a tonic.

Un poco mejor lo hace Aldington (tres alejandrinos y un hemistiquio):

Such are the delusions *which charm and lead us astray* in the morning of life. / I have tried to set them down *in no particular order,* but there are many hearts / which will understand me. *Illusions fall one by one,* like the husks of a fruit,/ and the fruit is experience. *Its taste is bitter, yet there is something sharp* about it which is tonic.

Yo intenté hacerle honor:

Tali son le chimere / che ammaliano e sconvolgono / all'alba della vita. Ho cercato di fissarle senza hadare all'ordine, ma molti cuori mi comprenderanno. Le illusioni cadono l'una dopo l'altra, *come scorze d'un frutto, / e il frutto è l'esperienza. / Il suo sapore è amaro*; e tuttavia esso ha qualcosa di aspro che tonifica.

Pero Sieburth lo ha hecho mucho mejor, consiguiendo colocar los versos exactamente donde Nerval los había puesto:

Such are the chimeras / that beguile and misguide us / in the morning of life. / I have tried to set them down *without much order, but many hearts will understand me.* Illusions fall away *one after another* like the husks of a fruit, / and that fruit is experience. / It is bitter to the taste, / but there is fortitude *to be found in gall…*

En el párrafo siguiente se lee:

> Que me font maintenant / tes ombrages et tes lacs, / et même ton désert?[40]

Yo inicialmente traduje *Che mi dicono ormai le tue fronde ombrose e i tuoi laghi, e il tuo stesso deserto*, para recuperar el doble significado de *ombrages* (son hojas y dan sombra). Luego para respetar el alejandrino, renuncié a la sombra y elegí:

> Che mi dicono ormai / le tue fronde e i tuoi laghi, / e il tuo stesso deserto?

Perdí lo umbrío, esperando que quedara evocado y presupuesto por la espesura, pero respeté la métrica.

En algunos casos estamos ante el dilema habitual: si queremos salvar una cosa, perdemos otra. Véase, al final del segundo capítulo, cuando se dice que, en el canto de Adrienne en el prado,

> la mélodie se terminait à chaque stance *par ces trilles chevrotants / que font valoir si bien* les voix jeunes, quand elles imitent par un frisson modulé la voix tremblantes des aïeules.[41]

Hay un verso evidente, reforzado más adelante por una rima (los trinos son *chevrotants* y la voz del ave es *tremblante)* y hay un juego de aliteraciones que evoca la voz de las ancianas. Muchos traductores italianos pierden el verso y la rima, y para aliterar suelen usar *tremuli* para *chevrotants* y *tremolante* para *tremblante* (incurriendo en una repetición que no me gusta). Yo lo aposté todo a la aliteración, realizando cuatro heptasílabos:

> La melodía *terminava a ogni stanza / con quei tremuli trilli / a cui san dar rilievo / le voci adolescenti*, / quando imitano con un *fremito* modulato la voce *trepida* delle loro antenate./

En conclusión, varias veces en el transcurso de la traducción de estos pasajes renuncié a la reversibilidad léxica y sintáctica porque consideraba que el nivel realmente pertinente era el nivel métrico, y aposté por éste. Así pues, no me preocupaba tanto por una reversibilidad literal, como por provocar *el mismo efecto* que, según mi interpretación, el texto quería provocar en el lector.[42]

Si licet, quisiera citar una página de Terracini (1951) a propósito de la traducción que Ugo Foscolo realizó del *Viaje sentimental* de Sterne. Retomando una observación de Fubini, se examina un pasaje del original, que dice:

> Hail, ye small sweet courtesies of life, for smooth do ye make the road of it.

Foscolo traduce:

> Siate pur benedette, o lievissime cortesie! Voi spianate il sendero alla vita.[43]

Es evidente, observaban tanto Fubini como Terracini, que tenemos aquí un decidido apartarse de la letra, y que la sensibilidad foscoliana sustituye a la de Sterne. Y, aun así, se manifiesta en Foscolo una «superior fidelidad al texto, sustancial y formal al mismo tiempo» que «se exterioriza en un ritmo evocado libre pero fielmente con gran proporción de cláusulas para que la ola expresiva se concentre y se dilate tal y como quiere y sugiere el original» (Terracini, 1951, ed. 1983:82-83).

3.4. Reproducir el mismo efecto

Así pues, no sólo se pueden abandonar conceptos ambiguos como semejanza de significado, equivalencia y otros argumentos circulares, sino también la idea de una reversibilidad puramente lingüística. Muchos autores, a estas alturas, en lugar de equivalencia de significado hablan de *equivalencia funcional* o de *skopos theory*: una traducción (sobre todo en el caso de textos con finalidad estética) *debe producir el mismo efecto que pretendía el original.* En ese caso, se habla de *igualdad del valor de intercambio,* que se convierte en *una entidad negociable* (Kenny, 1998: 78). Un caso extremo sería, por ejemplo, la traducción en prosa de Homero debida a la suposición de que la épica era en los tiempos de Homero lo que es la prosa narrativa en nuestros días.[44]

Naturalmente, esto implica que el traductor formule una hipótesis interpretativa sobre el que debería ser el efecto previsto por el original, por lo que acepto de buena gana la observación de Dusi (2000: 41) que sugiere que el efecto que debe reproducirse podría remitirse a mi idea de *intentio operis* (Eco, 1979 y 1990).

Estimulado por las observaciones de Terracini, he ido a releer el principio del texto de Sterne y el de la traducción de Foscolo, y helos aquí:

> They order, said I, this matter better in France. — You have been in France? said my gentleman, turning quick upon me, with the most civil triumph in the world. — Strange! quoth I, debating the matter with myself. That one and twenty miles sailing, for'tis absolutely no further from Dover to Calais, should give a man these rights: — I'll look into them: so, giving up the argument, — I went straight to my lodgings, put up half a dozen shirts and a black pair of silk breeches, — «the coat I have on,» said I, looking at the sleeve, «will do;» — took a place in the Dover stage; and the packet sailing at nine the next morning, — by three I had got sat down to my dinner upon a fricaseed chicken, so incontestably in France, that had I died that night of an indigestion, the whole world could not have suspended the effects of the droits d'aubaine; — my shirts, and black pair of silk breeches, — portmanteau and all, must have gone to the King of France; — even the little picture

which I have so long worn, and so often have told thee, Eliza, I would carry with me into my grave, would have been torn from my neck![45]

A questo in Francia si provvede meglio —diss'io.

—Ma, e vi fu ella? —mi disse quel gentiluomo; e mi si volse incontro prontissimo, e trionfò urbanissimamente di me.

—Poffare! —diss'io, ventilando fra me la questione— adunque ventun miglio di navigazione (da Douvre a Calais non si corre né più né meno) conferiranno sí fatti diritti? Vo' esaminarli. —E, lasciando andaré il discorso, m'avvio diritto a casa: mi piglio mezza dozzina di camicie, e un paio di brache di seta nera.

—L'abito che ho indosso —diss'io, dando un'occhiata alla manica — mi farà.

Mi collocai nella vettura di Douvre: il navicello veleggiò alle nove del dí seguente: e per le tre mi trovai addosso a un pollo fricassé a desinare —in Francia— e si indubitabilmente che, se mai quella notte mi fossi morto d'indigestione, tutto il genere umano non avrebbe impetrato che le mie camicie, le mie brache di seta nera, la mia valigia e ogni cosa non andassero pel droit d'aubaine in eredità al re di Francia —anche la miniatura ch'io porto meco da tanto tempo e che io tante volte, o Elisa, ti dissi ch'io porterei meco nella mia fossa, mi verrebbe strappata dal collo.

Es inútil buscar fidelidades literales. Conocemos a Sterne y su estilo. Llama la atención cómo Foscolo (que conocemos como neoclásica y «noblemente» inspirado, aun usando una lengua familiar para el lector italiano decimonónico —y para él mismo, por otra parte) ha conseguido verter el tono coloquial, burlón y desenvuelto del original. Manteniendo en cualquier caso una fidelidad estilística cuando Sterne usaba expresiones francesas que, advierte Foscolo en nota, él mismo mantiene en homenaje al plurilingüismo de su modelo.

He aquí un buen ejemplo de respeto, aunque no literal, de la intención del texto.

4
Significado, interpretación, negociación

Al traducir *Sylvie* de Nerval tuve que dar cuenta del hecho de que, como dice el relato, tanto las casas de la aldea donde vive la protagonista, Loisy, como la casa de la tía (que Sylvie y el Narrador visitan en Othys), son *chaumières. Chaumière* es una bonita palabra que en italiano no existe. Los traductores italianos han optado variamente por *capanna, casupola, casetta,* o *piccola baita;* Richard Sieburth traduce *cottage,* en las traducciones castellanas se emplea *choza, chozuela, cabaña, casita, humilde edificación, casucha, pequeña casa rústica.*

Ahora bien, el término francés expresa por lo menos cinco propiedades: una *chaumière* es (i) una casa de campesinos, (ii) pequeña, (iii) suele ser de piedra, (iv) con los tejados de paja, (v) humilde. ¿Cuáles de estas propiedades son pertinentes para el traductor? No se puede usar una sola palabra, sobre todo si hay que añadir, como sucede en el sexto capítulo, que la *petite chaumière* de la tía era *en pierres de grès inégales.* No es una *capanna* (cabaña), que en italiano debería ser de madera o de paja, no es una *casetta* (casita) porque tiene el tejado de paja (mientras que una *casetta* italiana tiene el tejado de tejas, y no es necesariamente una morada pobre), pero tampoco es una *baita,* que es una construcción rústica de montaña, un refugio provisional. Es que en muchas aldeas francesas de aquella época las casitas de los campesinos estaban hechas así, sin ser por eso ni chalés ni cabañas muy pobres.

Por lo tanto, hay que renunciar a algunas de las propiedades (porque, si las explicitamos todas, corremos el riesgo de dar una definición de

diccionario, perdiendo el ritmo), y salvar sólo las propiedades relevantes para el contexto. Para las casas de Loisy me pareció mejor renunciar al tejado de paja, para poner en evidencia que se trataba de *casupole in pietra*, es decir, casas pequeñas y modestas, y además de piedra. Perdí algo, pero tuve que emplear ya tres palabras en lugar de una. En cualquier caso, diciendo —como, por otra parte, hace Nerval— que esas casucas están festoneadas por parras y rosas trepadoras, resulta claro que no se trata de miserables cabañas.

He aquí, en cualquier caso, el texto original y mi traducción:

> Voici le village au bout de la sente qui côtoie la forêt: vingt chaumières dont la vigne et les roses grimpantes festonnent les murs.
>
> Ecco il villaggio, al termine del sentiero che fiancheggia la foresta: venti casupole in pietra ai cui muri la vite e la rosa rampicante fanno da festone.

Más adelante, para la casa de la tía, el texto dice que es de *grès*, arenisca, que en italiano se traduce con *arenaria*, pero el término a mí me recuerda piedras bien talladas y me recuerda la casa de Nero Wolfe.[46] Podía decirse, como hace el texto, que la casa es de arenisca con piedras desiguales, pero la aclaración, en italiano, deja en sombra el hecho de que el tejado es de paja. Para darle al lector italiano contemporáneo una sensación visual de la casa tuve que dejar caer el detalle de que era de arenisca (al fin y al cabo irrelevante), dije que se trataba de una casita de piedra, aclarando, sin embargo, que el tejado era de paja, y creo haber dejado imaginar que esas paredes de piedra constituían un *opus incertum*. Una vez más, la aclaración sucesiva (las paredes están cubiertas por unos enrejados de lúpulo y de parra virgen) debería dejar entender que la casa no era un tugurio. Sieburth, en cambio, hace otra elección: no cita los tejados de paja sino la desigualdad de las piedras. Desde luego, su traducción es literal, pero a mí me parecía que esos tejados de paja, con además el cañizo de lúpulo, daban mejor la idea de esa rústica pero amable morada:

Nerval— La tante de Sylvie habitait *une petite chaumière bâtie en pierres de grès inégales* que revêtaient des treillages de houblon et de vigne vierge.

Eco —La zia di Sylvie abitava in *una casetta di pietra dai tetti di stoppia,* ingraticciata di luppolo e di vite selvatica.

Sieburth —Sylvie's aunt lived in *a small cottage built of uneven granite fieldstones* and covered with trellises of hop and honey suckle.

En estos dos casos no he tenido en cuenta todo lo que aparece en un diccionario francés en la entrada *chaumière*. He *negociado* aquellas propiedades que me parecían pertinentes con respecto al contexto (y a las finalidades que el texto se proponía: decirme que esas casas eran pequeñas construcciones de aldea, humildes pero no pobres, bien cuidadas y alegres, etc.).

4.1. Significado e interpretantes

Hemos dicho que, al no poder identificar el significado con la sinonimia, no había más remedio que entenderlo como todo aquello que una entrada de diccionario o de enciclopedia hace corresponder a un término determinado. En el fondo, el criterio parece válido, entre otras cosas para evitar fenómenos de inconmensurabilidad entre lenguas, dado que un buen diccionario de francés debería explicarme en qué contextos la palabra *bois* significa madera de construcción y en qué otros madera trabajada o bosque.

Este criterio es coherente con la semiótica inspirada en Charles Sanders Peirce (aquel que Babel Fish creía involucrado en un asunto de lijadoras).

El interpretante de un *representamen* (que es cualquier forma expresa de signo, no necesariamente un término lingüístico, pero ciertamente también un término lingüístico, una frase, o todo un texto) es para Peirce otra representación referida al mismo «objeto». En otras palabras, para establecer el significado de un signo es necesario sustituirlo con otro signo

o conjunto de signos, que a su vez es interpretable por otro signo o conjunto de signos, y así en adelante *ad infinitum* (C. P. 2.300). Para Peirce un signo es «cualquier cosa que determina alguna otra cosa (su *interpretante*) para que se refiera a un objeto al cual él mismo se refiere (su *objeto):* de la misma manera el interpretante se convierte a su vez en un signo, y así *ad infinitum*».

Pasemos por alto el hecho de que Peirce añada que «una serie infinita de representaciones, al representar cada una a la que la precede, puede concebirse como dotada de un objeto absoluto como propio límite» y más adelante define este objeto absoluto no como objeto sino como hábito de conducta, y lo entiende como interpretante final (C. P. 4.536; 5.473, 492). Desde luego, el interpretante final de una traducción de *Sylvie* de Nerval puede ser una disposición distinta por nuestra parte a considerar el amor infeliz, el tiempo, la memoria (como, entre otras cosas, le pasó a Proust)[47] y ciertamente nosotros desearíamos que esta disposición producida por la traducción fuera la misma que el original francés puede producir. Pero creo que, para obtener lo que Peirce entendía como interpretante final (que desde nuestro punto de vista es sin duda el sentido profundo y el efecto conclusivo de un texto), es preciso resolver los problemas de traducción en niveles de interpretación intermedia.

En el nivel léxico, el interpretante podría incluso ser un sinónimo (en esos raros casos en que podemos encontrarlos, como sucede, aun con las excepciones que ya hemos visto, con *husband, mari, marido);* un signo en otro sistema semiótico (puedo interpretar la palabra *bois* mostrando el dibujo de un bosque); el dedo tendido hacia un objeto concreto que se muestra como representante de la clase de objetos a los pertenece (para interpretar la palabra *madera* muestro un pedazo de madera); una definición; una descripción. Para Peirce, el interpretante puede consistir incluso en un discurso complejo que no sólo traduce sino que desarrolla inferencialmente todas las posibilidades lógicas que el signo implica, un silogismo deducido de una premisa regular, hasta tal punto que es a la luz de una teoría de los interpretantes como se puede entender la Máxima Pragmática de Peirce: «Consideremos qué efectos, que puedan tener concebiblemente repercusiones prácticas, concebimos que tenga el objeto

de nuestra concepción. Nuestra concepción de estos efectos es la totalidad de nuestra concepción del objeto» (C. P. 5.402). Desarrollando al máximo todos los conocimientos que tenemos sobre los bosques, podemos entender cada vez mejor cuál es la diferencia entre cruzar un bosquecillo y cruzar una selva.

Volviendo a *chaumière*, digamos que la serie de sus interpretantes nos la ofrecen, en primer lugar, las propiedades que he enumerado antes; en segundo lugar, imágenes de ese tipo de casa; sucesivamente, todas las inferencias que se pueden sacar de los interpretantes previos (entre los cuales el hecho de «si *chaumière*, entonces no rascacielos»), para acabar con todas las connotaciones rurales que el término evoca y con las citas mismas de los casos del término en el texto de Nerval (una *chaumière* es ese tipo de casita donde vivían Sylvie y su tía), etc.

Pero el interpretante puede ser una respuesta comportamental y emotiva. Peirce habría hablado de *energetic interpretant*, en el sentido de que una risotada puede entenderse, sin duda, como la interpretación de un chiste gracioso (los que no conocen la lengua en que se ha contado el chiste por lo menos pueden inferir, por la risotada que provoca, que se trata de una afirmación ridícula). Sin embargo, precisamente una noción tan amplia de interpretante nos dice que, si una traducción es ciertamente una interpretación, no siempre una interpretación es una traducción. En efecto, la risotada que sigue al chiste me dice que se trataba de un chiste, pero no me explícita su contenido (véase Short, 2000: 78).

Por lo tanto, para traducir, no basta con producir un interpretante del término, del enunciado o del texto original. Peirce dice que el interpretante es lo que me hace saber algo más, y sin duda si interpreto *ratón* como «mamífero roedor» aprehendo características del ratón que quizá antes no conocía. Pero si el traductor italiano de *La peste* hubiera dicho que el doctor Rieux había visto en las escaleras el cadáver de un mamífero roedor, no le habría hecho (espero que se me permita decir: a la luz del sentido común) ningún favor al texto original. Además, a veces el interpretante puede decirme también algo más que es algo menos con respecto a un texto que debe ser traducido. Es típico el caso de la risotada que sigue a la broma. Si no traduzco el chiste que ha hecho reír y digo sólo que ha hecho reír,

todavía no he aclarado si el que ha contado el chiste es un gracioso banal o un alumno genial de Oscar Wilde.

4.2. Tipos cognitivos y contenidos nucleares

Si recurro tan a menudo, como verán más adelante, a la idea de negociación para explicar los procesos de traducción, es porque en el apartado de este concepto yo también colocaría la noción, hasta ahora bastante escurridiza, de significado. Se negocia el significado que la traducción tiene que expresar porque se negocia siempre, en la vida cotidiana, el significado que debemos atribuir a las expresiones que usamos. Por lo menos así lo propuse en mi *Kant y el ornitorrinco* (Eco, 1997), y pido perdón por retomar las distinciones que proponía entonces, entre Tipo Cognitivo, Contenido Nuclear y Contenido Molar.

A despecho de cualquier teoría, la gente suele estar de acuerdo en reconocer ciertos objetos, en concordar intersubjetivamente con que está pasando un gato por la calle y no un perro, con que un edificio de dos pisos es una casa y uno de cien un rascacielos, etc. Si eso sucede, debemos postular que poseemos (en alguna parte, llámese cerebro, mente, alma o lo que se quiera) una especie de esquema mental gracias al cual somos capaces de reconocer una determinada ocurrencia de un determinado objeto. Remito a mi libro recién citado para todas las discusiones filosóficas y psicológicas sobre la naturaleza de estos esquemas, que he denominado *Tipos Cognitivos.* Queda el hecho de que nosotros podemos postular estos esquemas precisamente para explicar tanto los fenómenos de acuerdo intersubjetivo en el reconocimiento como la constancia (al menos estadística) con la que todos reaccionan de forma bastante parecida a ciertas palabras o frases (tipo *En el patio hay un gato o Pásame la jarrita de la leche);* claramente, no podemos «verlos» y aún menos «tocarlos» (a lo sumo, podemos intentar entender qué esquemas tenemos en nuestra cabeza, pero no podemos decir nada de los esquemas que habitan las cabezas de los demás).

Nosotros no sabemos qué tiene alguien en la cabeza cuando reconoce a un ratón o entiende la palabra *ratón*. Lo sabemos sólo después de que este alguien haya *interpretado* la palabra *ratón* (a lo mejor, simplemente indicando un ratón con el dedo o el dibujo de un ratón) para permitir que alguien más, que nunca ha visto ratones, los reconozca. No sabemos qué sucede en la cabeza de uno que reconoce un ratón, pero sabemos a través de qué interpretantes alguien les explica a los demás qué es un ratón. Este conjunto de interpretaciones expresadas lo denominaré *Contenido Nuclear* de la palabra *ratón*. El Contenido Nuclear se puede ver, tocar, comparar intersubjetivamente porque se expresa físicamente a través de sonidos y, si es necesario, de imágenes, gestos o incluso esculturas de bronce.

El Contenido Nuclear, como el Tipo Cognitivo que interpreta, no representa todo lo que sabemos sobre una determinada unidad de contenido. Representa las nociones mínimas, los requisitos elementales para poder reconocer un objeto dado o entender un concepto dado (y entender la expresión lingüística correspondiente).

Como ejemplo de Contenido Nuclear, tomo prestada una sugerencia de Wierzbicka a propósito del ratón (1996: 340 ss.). Si la definición del término *ratón* debe permitir identificar también a un ratón, o de todas maneras representárnoslo mentalmente, es evidente que una definición estrictamente de diccionario como «mamífero, múrido, roedor» (que se remite a los *taxa* de las clasificaciones naturalistas), no es suficiente. Pero se ve insuficiente también la definición propuesta por la Enciclopedia Británica, que parte de una clasificación zoológica, especifica las áreas en que prospera el ratón, se explaya en sus procesos de reproducción, en su vida social, en sus relaciones con el hombre y el ambiente doméstico, etc. Uno que nunca haya visto un ratón, no será capaz de identificarlo jamás según esa amplísima y organizada recopilación de datos.

A estas dos definiciones, Wierzbicka opone la propia definición *folk*, que contiene exclusivamente términos primitivos, ocupa dos páginas y se compone de elementos de este tipo:

> La gente los llama Ratones — La gente cree que son todos del mismo tipo — Porque vienen de criaturas del mismo tipo — La gente

piensa que viven en los lugares donde vive la gente — Porque quieren comer lo que la gente tiene para comer — La gente no quiere que vivan ahí (…)

Una persona podría tener uno en una mano — (muchos no quieren tenerlos en las manos) — Son grisáceos o pardos — Se ven fácilmente — (algunas criaturas de este tipo son blancas) (…)

Tienen piernas cortas — Por eso cuando se mueven no se ven sus piernas que se mueven y parece que todo el cuerpo toca el suelo (…)

Su cabeza parece no estar separada del cuerpo — Todo el cuerpo parece una cosa pequeña con una cola larga y fina y sin pelo — La cabeza es puntiaguda — Y tiene pocos pelos duros que salen a ambos lados — Tienen dos orejas redondas en la extremidad de la cabeza — Tienen pequeños dientes afilados con los que muerden.

Si hiciéramos uno de esos juegos de sociedad en los que alguien describe verbalmente un objeto y otros tienen que conseguir reproducirlo (midiendo al mismo tiempo las capacidades verbales del primer individuo y las capacidades visuales del segundo), probablemente el segundo individuo podría responder a la descripción-estímulo propuesta por Wierzbicka dibujando una imagen como la de la figura 6:

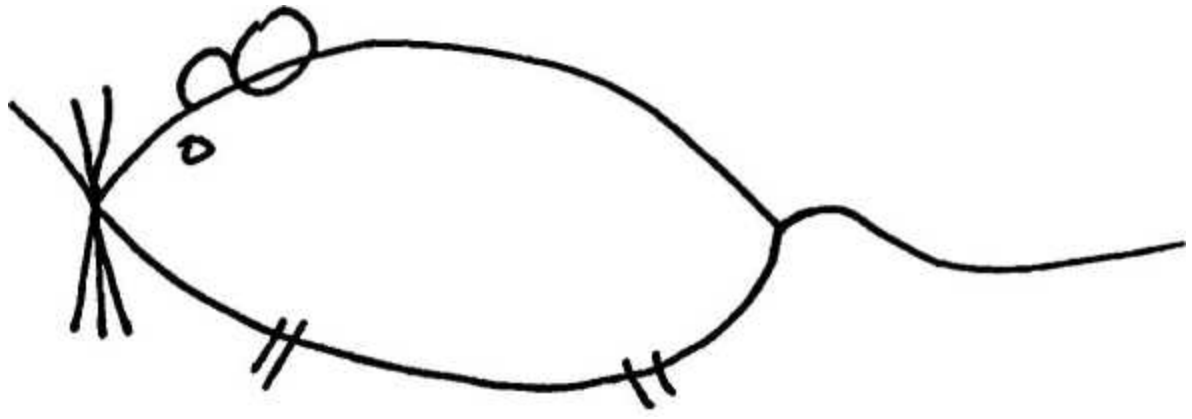

FIGURA 6

He hablado de condiciones mínimas. En efecto, un zoólogo sabe muchas cosas sobre los ratones que un hablante normal no sabe. Se trata de un «conocimiento ampliado», que incluye también nociones no

indispensables para el reconocimiento perceptivo (por ejemplo: que los ratones se usan como cobayas o son portadores de tal o cual enfermedad, además del hecho de que zoológicamente hablando son *mus).* Hablamos, para esta competencia ampliada, de *Contenido Molar.*

Un zoólogo posee un Contenido Molar superior al de los hablantes normales, y es en el nivel del Contenido Molar donde se produce esa división del trabajo lingüístico de la que habla Putnam (1975), y que yo preferiría definir como división del trabajo cultural. En el nivel del Contenido Nuclear debería de haber consenso generalizado, a pesar de algún desmoronamiento y zonas de sombra, mientras que el Contenido Molar, que puede adoptar formatos diferentes según los sujetos, representa porciones de competencia sectorial. Digamos que la suma de los Contenidos Molares se identifica con la Enciclopedia como idea regulativa y postulado semiótico del que se hablaba en Eco, 1984: § 5.2.

Un zoólogo conoce perfectamente la diferencia entre ratón y rata. Y así debería conocerla el traductor de un tratado de zoología. Pero supongamos ahora que un zoólogo y yo veamos brincar, en una habitación, una pequeña figura fusiforme. Ambos gritaremos *¡Cuidado, un ratón!* En ese caso, ambos nos habremos remitido al mismo Tipo Cognitivo. El zoólogo habría reducido (por decirlo de alguna manera) su patrimonio de conocimientos al formato de los míos, también en el caso en que, por casualidad, hubiera reconocido en el animalillo una subespecie de los múridos que en sus tratados tiene un nombre muy preciso y características particulares. Habría aceptado uniformarse a mi Contenido Nuclear. Habría sobrevenido instintivamente, entre el zoólogo y yo, un implícito acto de negociación.

4.3. NEGOCIAR: ¿RATÓN O RATA?

Sería fácil decir que, en un proceso de traducción donde hay que verter el término *mouse*, *souris*, *topo* o *Maus,* el traductor debería elegir el término, en su lengua, que mejor transmite el Contenido Nuclear correspondiente. Pero esto es lo que intenta hacer el autor de un diccionario bilingüe. Un traductor traduce textos, y puede ser que una vez aclarado el Contenido

Nuclear del término decida, por fidelidad a las intenciones del texto, negociar vistosas infracciones de un abstracto principio de literalidad.

Supongamos que tenemos que juzgar una serie de traducciones de la escena de *Hamlet* (III, 4), donde Hamlet, gritando *How now! A rat?*, desenvaina la espada, traspasa la cortina y mata a Polonio. Todas las versiones italianas que conozco traducen *rat* con *topo,* es decir, con «ratón» y no con «rata». No dudo de que muchos de estos traductores saben no sólo que *rat* significa en inglés «any of numerous rodents (*Rattus* and related genera) differing from the related mice by considerably larger size and by structural details», sino que significa también por connotación «a contemptible person» (y en ese sentido lo usa Shakespeare en *Ricardo III)* y que *to smell a rat* significa barruntar una conjura. Pero la palabra italiana *ratto* no tiene estas connotaciones, y además podría sugerir la idea de «veloz». Además, en cualquier situación en la que alguien está asustado por un roedor (pensemos en esas escenas de comedia donde las señoras se suben a la silla levantándose las faldas y los señores toman una escoba), el grito tradicional es *Un topo!*

Por lo tanto, para transmitir al lector italiano el grito de sorpresa y de (falsa) alarma de Hamlet, me parece más conveniente hacer que éste grite *Come? Un topo?* Y no *Come? Un ratto?* Naturalmente, se pierden todas las connotaciones negativas de *rat*, pero se perderían en cualquier caso. Si al traducir Camus, era indispensable dejar claro el formato de esos roedores, para Shakespeare es más importante transmitir la vivacidad, la espontaneidad, el tono familiar de la escena, y justificar la reacción que el grito puede estimular.

Es verdad que la noción de Contenido Nuclear nos permite manejar una idea de equivalencia de significado menos huidiza, pero constituye un límite por así decirlo inferior, un requisito mínimo de los procesos de traducción, no un parámetro absoluto. Para la traducción italiana del texto de Camus había poco que negociar, debía usarse sólo el término que pudiera evocar en el lector italiano el mismo Contenido Nuclear que *rat* evoca en el lector francés. En cambio yo, para traducir *chaumière* (sin sustituir una sola

palabra con una larga definición que habría alterado el ritmo del texto), debía tener en cuenta, sí, el Contenido Nuclear expresado por esta palabra, pero, con respecto a la riqueza de ese contenido, tenía que negociar algunas pérdidas.

Decía Gadamer:

> Si queremos destacar en nuestra traducción un rasgo importante del original sólo podemos hacerlo dejando en segundo plano otros aspectos o incluso reprimiéndolos del todo. Pero ésta es precisamente la clase de comportamiento que llamamos interpretación (…) pero como [el traductor] se encuentra regularmente en situación de no poder dar verdadera expresión a todas las dimensiones de su texto, esto significa para él una constante renuncia (1960: 464).

Estas reflexiones nos inducen a concluir que el ideal de la reversibilidad, del que hablamos en el capítulo anterior, queda limitado por muchos y meditados sacrificios. Intentemos reflexionar acerca de cuál es la verdadera idea de significado que se oculta en teorías semánticas aparentemente muy distintas. Para una teoría veritativo-funcional no es que el significado, como tiende a decirse, es lo que es verdadero en el mundo de referencia: es todo lo que se seguiría de un enunciado si ese enunciado fuera verdadero (si fuera verdad que Felipe es soltero, entonces sería también verdad que Felipe es un varón adulto no casado). Para una teoría cognitivista, aunque a la estela de reminiscencias wittgensteinianas, comprender un enunciado quiere decir saber actuar de forma conforme al contenido de la frase. Y por último, y retomo la Máxima Pragmática de Peirce, considerando los efectos que los objetos de nuestra concepción podrían tener como consecuencias prácticas, he aquí que nuestra concepción de esos efectos sería la totalidad de nuestra concepción del objeto.

Si el significado de un término es todo lo que se puede inferir de la plena comprensión del término, entonces, en lenguas distintas, términos aparentemente sinónimos permiten elaborar o no las mismas inferencias. Si traduzco *chaumière* como *casetta* no sólo he excluido los tejados de paja,

sino también el hecho de que es imprudente subir al tejado de una *chaumière* para encender fuegos artificiales (mientras que en el tejado de tejas de una casita se podría encenderlos). Fuegos artificiales aparte, es relevante para *Sylvie* que pueda inferir, de la *chaumière*, la condición humilde de sus habitantes. Si traduzco *home* como *casa* bloqueo una serie de consecuencias que podría inferir del término inglés, porque cuando voy por las calles veo casas y no *homes* (a menos que me identifique con los sentimientos de cada uno de sus habitantes). Si por detrás del tapiz pasa un ratón en lugar de una rata, excluyo cualquier inferencia acerca de las pestilenciales consecuencias de ese paso (y puedo hacerlo en *Hamlet* porque estas consecuencias no están previstas; en cambio, en *La peste* sí que lo están).

Traducir significa siempre «limar» algunas de las consecuencias que el término original implicaba. En este sentido, al traducir, *no se dice nunca lo mismo.* La interpretación que precede a la traducción debe establecer cuántas y cuáles de las posibles consecuencias ilativas que el término sugiere pueden limarse. Sin estar nunca completamente seguros de no haber perdido un destello ultravioleta, una alusión infrarroja.

Así y todo, la negociación no es siempre un proceso que distribuye equitativamente pérdidas y ganancias entre las partes en juego. Puedo considerar satisfactoria incluso una negociación donde le he concedido a la parte contraria más de lo que ella me ha concedido a mí y, aun así, considerarme igualmente satisfecho al tener en cuenta mi propósito inicial y saber que partía en condiciones de neta desventaja.

5
Pérdidas y compensaciones

Hay algunas pérdidas que podríamos definir absolutas.

Son los casos en los que no es posible traducir: cuando se dan casos de este tipo, pongamos, en el curso de una novela, el traductor recurre a la *ultima ratio,* la de poner una nota a pie de página (nota que ratifica su derrota). Un ejemplo de pérdida absoluta lo tenemos con muchos juegos de palabras.

Citaré un viejo chiste que no puede traducirse en algunas lenguas extranjeras. Un director de una empresa descubre que su empleado Rossi lleva unos meses ausentándose todos los días de tres a cuatro. Llama al empleado Bianchi y le ruega que siga discretamente a Rossi, para averiguar adónde va y por qué. Bianchi sigue a Rossi unos días y le hace un informe al director: «Todos los días Rossi sale de aquí y compra una botella de champán, va a su casa y se entretiene en afectuosas relaciones con su mujer. Luego vuelve a la empresa». El director se pregunta asombrado por qué Rossi hace por las tardes algo que podría hacer tranquilamente por las noches, siempre en su casa; Bianchi intenta explicarse, pero lo único que consigue es repetir su informe, insistiendo sobre ese *su.* Al final, ante la imposibilidad de aclarar el asunto, dice: «Perdone, ¿podemos tuteamos?».

El chiste funciona dado que *su* puede significar tanto «de él» (de Rossi) como «de usted» (del director). Sólo al pasar al *tú*, Bianchi puede hacer evidente el engaño. Imposible de traducir al francés, inglés y alemán, donde existen las parejas *sa/votre*, *his/your, seine/ihre.* No hay manera alguna de recuperar, mejor es renunciar, o, si ese chiste sirve para caracterizar a un amante de juegos de palabras en el curso de una novela, intentar su

refundición, es decir, intentar un chiste equivalente (pero de esto hablaremos después).

Por suerte, estas coyunturas no son muy frecuentes. En la mayor parte de los casos suelen producirse problemas de pérdida, siempre parcial, como en el ejemplo citado de las *chaumières*, a los que pueden corresponder intentos de *compensación.*

5.1. Pérdidas

Se ha observado que *Sylvie* tiene un lenguaje léxicamente pobre. Nos encontramos con términos repetidos más veces, la piel de los aldeanos siempre es *halée*, las visiones son rosa y azules o rosa y rubias; los matices azules o azulados aparecen ocho veces, hay nueve colores rosa, cinco veces aparece el adjetivo *vague* y nueve veces la palabra *bouquet.* Ahora bien, antes de hablar de pobreza léxica, hay que reflexionar sobre el juego de correspondencias (en el sentido baudelaireano del término) que el texto instaura entre distintas imágenes. Por lo tanto, la regla debería ser la de no enriquecer nunca el léxico del autor, aun cuando uno sienta la tentación de hacerlo. Desgraciadamente, algunas veces el traductor se ve obligado a variar.

Véase el caso de *bouquet.* He dicho que aparece nueve veces y es evidente por qué lo emplea Nerval con tanta profusión: el tema de una ofrenda floral atraviesa todo el relato, se le ofrecen flores a Isis, a Adrienne, a Sylvie, a Aurélie, a la tía, y por ende aparece en un momento dado incluso un *bouquet de pins.* Estas flores pasan de mano en mano. Como un cetro, una suerte de juego de relevos simbólico, y sería justo que la palabra siguiera siendo la misma para subrayar la reiteración del motivo.

Desafortunadamente, en italiano debería traducirse *bouquet* con *mazzo*, y no es lo mismo. No lo es porque un *bouquet* lleva consigo una connotación de aroma sutil, y evoca flores y hojas, mientras un *mazzo* puede estar formado por ortigas, llaves, medias o trapos. Además, *bouquet* es una palabra amable mientras que *mazzo* no lo es, y evoca términos toscos

como *mazza* (maza), *mazzata* (mazazo) o *ammazzamento* (homicidio); es cacofónico y suena como un fustazo.

Envidio a Sieburth, que ha conseguido usar *bouquet* siete veces sobre nueve, pero es que el Webster reconoce el término como palabra inglesa. Es verdad que también lo hacen los diccionarios italianos, pero, en el uso corriente, *bouquet* se usa para el aroma de un vino, y cuando se refiere a un ramo de flores suena como un galicismo. Considero que en una traducción del francés hay que evitar los galicismos, como hay que evitar los anglicismos en una traducción del inglés.[48] Tenía que variar, pues, en cada aparición, eligiendo entre *serti* (guirnaldas), *fasci* (manojos) y *mazzolini* (ramilletes) según los casos. Me consolaba pensando que perdía la palabra pero no perdía la imagen de la ofrenda floral, y persistía la reiteración del motivo. Sin embargo, soy consciente de que traicioné el estilo de Nerval, que es estilo también en las repeticiones.

El último capítulo de *Sylvie* se titula «Dernier feuillet». Es una especie de despedida, de melancólico sello que cierra la obra. Nerval era un bibliófilo (y lo prueba en muchos de sus textos) y usaba un término técnico: el *feuillet* es la hoja de un libro (dos páginas, recto y verso), y la última hoja de un volumen suele contener el colofón (que dice cuándo se imprimió el libro y quién lo hizo; en los libros antiguos podía contener también una fórmula de despedida, o una invocación religiosa). Sieburth traduce correctamente «Last Leaf», mientras que otra traducción inglesa traducía «Last pages», perdiendo la alusión a los libros antiguos. En italiano *feuillet* se traduce técnicamente con *carta*, pero con «Ultima carta» se corría el riesgo de introducir una connotación ajena. En efecto, en italiano se dice *giocare l'ultima carta* (jugar la última carta) en el sentido de intentar una extrema y última apuesta. Esta posible lectura habría traicionado el sentido del original, porque el narrador aquí no intenta hacer ninguna apuesta, sino que se resigna al propio destino, y melancólicamente se despide del propio pasado.

Habría podido traducir «Ultimo folio», sirviéndome de una expresión latina que se usa técnicamente en los catálogos de libros antiguos (se usa, por ejemplo, *in-folio* para indicar el formato de un libro). Pero Nerval no quiso introducir este tecnicismo, que habría sido (como lo sigue siendo)

incomprensible para un lector común. Por lo tanto, tuve que traducir, con alguna imprecisión, «Ultimo foglio». En efecto, la hoja de un libro en italiano se llama también *foglio*, pero *foglio* tiene un significado menos técnico que *carta*. Por consiguiente, soy consciente de haber perdido una alusión importante.[49]

Hay casos donde la pérdida, si nos atenemos a la letra del texto, es irremediable.

He hablado al principio de pérdidas absolutas, y he aquí un ejemplo. En mi novela *La isla del día de antes*, el padre Caspar es un religioso alemán que no sólo habla con acento alemán, sino que trasplanta directamente al italiano las construcciones sintácticas propias del alemán, con efectos caricaturescos. He aquí un pasaje en italiano y la manera en que lo han traducido el traductor inglés, William Weaver, y el traductor francés, Jean-Noël Schifano, intentando reproducir en su lengua algunos errores típicos del alemán:

> «Oh mein Gott, il Signore mi perdona che il Suo Santissimo Nome invano ho pronunziato. In primis, dopo che Salomone il Tempio costruito aveva, aveva fatto una grosse flotte, come dice il Libro dei Re, e questa flotte arriva all'Isola di Ophír, da dove gli riportano (come dici tu?)… quadringenti und viginti…»
>
> «Quattrocentoventi.»
>
> «Quattrocentoventi talenti d'oro, una molto grossa ricchezza: la Bibbia dice molto poco per dire tantissimo, come dire pars pro toto. E nessuna landa vicino a Israele aveva una tanto grosse ricchezza, quod significat che quella flotta all'ultimo confine del mondo era arrivata. Qui.»[50]

> «Ach mein Gott, the Lord forgive I take His most Holy Name in vain. In primis, after Solomon the Temple had constructed, he made a great fleet, as the Book of Kings says, and this fleet arrives at the Island of Ophir, from where they bring him —how do you say?— quadringenti und viginti…»
>
> «Four hundred twenty.»

«Four hundred twenty talents of gold, a very big richness: the Bible says very little to say very much, as if pars pro toto. And no land near Israel had such big riches, quod significat that the fleet to ultimate edge of the world had gone. Here» (*Weaver).*

«Oh mein Gott, le Seigneur me pardonne pour ce que Son Tres Saint Nom en vain j'ai prononcé. In primis, après que Salomon le Temple construit avait, il avait fait une grosse flotte, comme dit le Livre des Rois, et cette flotte arrive à l'Ile d'Ophir, d'où on lui rapporte (Comment dis-toi?)… quadringenti und viginti…»

«Quatre cent vingt.»

«Quatre cent vingt talents d'or, une beaucoup grosse richesse: la Bible dit beaucoup peu pour dire tant et tant, comme dire pars pro toto. Et aucune lande près d'Israël avait une aussi tant grosse richesse, quod significat que cette flotte aux derniers confins du monde était arrivée. Ici» (*Schifano).*

Ahora bien, Burkhart Kroeber, con el alemán, se vio en apuros serios. ¿Cómo se consigue hablar, en alemán, el italiano que hablaría un alemán? El traductor ha resuelto decidiendo que la característica del padre Caspar no era tanto el hecho de ser alemán, como el hecho de ser un alemán del siglo XVII, e hizo que hablara una especie de alemán barroco. El efecto de enajenamiento es el mismo, y el padre Caspar resulta igual de extravagante. Nótese, sin embargo, que no se ha podido verter otro rasgo cómico del padre Caspar que, en el momento de decir *quattrocentoventi* en italiano, duda. Un alemán diría *vierhundertzwanzig*, y por lo tanto no habría problemas, pero el padre Caspar evidentemente tiene presente otros casos donde para decir, pongamos, veintiuno, que en alemán suena *ein und zwanzig*, ha dicho literalmente *uno y veinte* y, por lo tanto, duda, prefiriendo intentar una expresión latina. Es obvio que en la traducción alemana el juego no habría tenido ningún sabor, y el traductor se ha visto obligado a eliminar una pregunta y una respuesta y a saldar las dos intervenciones de Caspar:

> «O mein Gott, der Herr im Himmel vergebe mir, daβ ich Sein' Allerheyligsten Namen unnütz im Munde gefüret. Doch zum Ersten: Nachdem König Salomo seinen Tempel erbauet, hatte er auch eine groβe Flotte gebaut, wie berichtet im Buche der Könige, und diese Flotte ist zur Insel Ophir gelangt, von wo sie ihm vierhundertundzwanzig Talente Goldes gebracht, was ein sehr gewaltiger Reichthum ist: die Biblia sagt sehr Weniges, um sehr Vieles zu sagen, wie wann man saget pars pro toto. Und kein Land in Israels Nachbarschafft hatte solch grossen Reichthum, was bedeutet, daβ diese Flotte muβ angelanget gewesen seyn am Ultimo Confinio Mundi. Hier» *(Kroeber).*

5.2. Pérdidas por acuerdo entre las partes

Infinitos son los casos donde, si una traducción adecuada resulta imposible, el autor autoriza al traductor a saltarse la palabra o toda la frase, cuando se da cuenta de que, en la economía general de la obra, la pérdida es irrelevante. Un caso típico es el de la enumeración de términos extraños o desusados (técnica en la que me demoro a menudo). Si de diez términos de una lista uno resulta absolutamente intraducibie, poco importa si la lista se reduce a nueve términos. Taylor (1993) analiza puntillosamente una serie de casos en que la traducción de Weaver de *El nombre de la rosa* intenta encontrar equivalentes adecuados para listas de plantas como la violeta, el cítiso, el serpol, el lirio, el ligustro, el narciso, la colocasia, el acanto, el malabatro, la mirra y los opobálsamos. Ninguna dificultad para encontrar *violet, lily, narcissus, acanthus* y *mhyrr.* Para *serpilla* (serpol), Weaver traduce *thyme,* y no es que el serpol no sea tomillo, sino más bien que, como observa Taylor, el término *serpilla* es más raro y precioso en italiano que *thyme* en inglés. Taylor admite que sería «fairly fatuous» ponerse rigurosos con un pasaje como ése, y que, en términos pragmáticos, y vistas las diferencias botánico-culturales que existen entre las dos culturas, *thyme* puede funcionar igual de bien.

La tragedia empieza con el cítiso y la colocasia, para los que no existen términos ingleses correspondientes. Weaver sale del aprieto traduciendo *citiso* con *cystus,* que mantiene la raíz latina y el sabor botánico, y *colocasia* con *taro,* que es algo más genérico, pero según Taylor correcto, aunque se pierde obviamente el buen sonido de la palabra italiana. En cuanto a los opobálsamos, en inglés serían los *balsams of Peru*, y los medievales no podían conocer Perú. Weaver elige *Mecca Balsam.*[51] Taylor lamenta que *malobatro* se convierta en *mallow* (malva), sustituyendo una vez más un término común a un término que evoca salmos bíblicos, pero también aquí lo absuelve. Como autor, discutí estas sustituciones y las autoricé.

El problema no reside en la sustitución de una palabra, sino en la supresión de un pasaje. Con despiadada precisión, Chamosa y Santoyo (1993) localizan cien omisiones en la traducción inglesa de *El nombre de la rosa*[52]. Admiten que quizá han sido autorizadas por el autor, pero afirman, justamente, que estos eventuales datos intratextuales no cuentan, e implícitamente se atienen al principio que ya enunciaba en la introducción, de que la traducción debe un respeto jurídico a lo «dicho por el autor», es decir, a lo «dicho por el texto original». Y, en efecto, recordaba yo que si nos compramos una traducción de *Los miserables* y encontramos que le han quitado algunos capítulos, tenemos todo el derecho a protestar.

Si vamos a ver la tabla de las omisiones relevadas por Chamosa y Santoyo se ve que, al final, juntándolas todas y calculando línea a línea, salen un total de 24 páginas, no muchas con respecto a las seiscientas del libro. Pero, sin duda, no es un problema de cantidad. La historia, caso típico de censura concertada, es la siguiente. El editor americano quería traducir la novela pero, a causa de su complejidad, preveía una tirada limitada de menos de tres mil ejemplares. Un redactor pidió que redujéramos el libro por lo menos 50 páginas. Ni Weaver ni yo queríamos hacerlo, pero había que dar la impresión de haber cortado. Por lo cual me puse a retocar con esmero el texto, eliminado algunas frases y también algunos períodos que a fin de cuentas me parecían redundantes (quizá si tuviera que hacer una revisión del texto italiano, encontraría esos cortes bastante funcionales para la fluidez del discurso), así como abreviando algunas citas latinas demasiado largas y juzgadas absolutamente abstrusas para el lector

anglófono. Al final del trabajo, el texto adelgazó, como he dicho, casi 24 páginas, pero a los ojos del redactor, aquella copia del volumen italiano, que llevaba casi en cada página un tachón rojo, dio la impresión de un adelgazamiento suficiente. Se empezó entonces la traducción y nadie en la editorial se volvió a quejar.

Lo cual no quita que, aun habiendo sido aprobadas estas «censuras» por el autor, y aun considerando yo, como autor, que no se ha perdido nada desde el punto de vista literario, la traducción inglesa sea, desde el punto de vista legal, un texto lagunoso.

Ahora bien, evidentemente hay puntos donde la «censura» es visible, y constituye sin lugar a dudas una pérdida. En el capítulo «Tercer día. Sexta», aparecen unas enumeraciones de bribones y marginados errabundos por los distintos países. Hay por lo menos dos listas, a distancia de una página. La primera recita:

> Dal racconto che mi fece me lo vidi associato a quelle bande di vaganti che poi, negli anni che seguirono, sempre più vidi aggirarsi per l'Europa: falsi monaci, ciarlatani, giuntatori, arcatori, pezzenti e straccioni, lebbrosi e storpiati, ambulanti, girovaghi, cantastorie, chierici senza patria, studenti itineranti, bari, giocolieri, mercenari invalidi, giudei erranti, scampati dagli infedeli con lo spirito distrutto, folli, fuggitivi colpiti da bando, malfattori con le orecchie mozzate, sodomiti, e tra loro artigiani ambulanti, tessitori, calderai, seggiolai, arrotini, impagliatori, muratori, e ancora manigoldi di ogni risma, bari, birboni, baroni, bricconi, gaglioffi, guidoni, trucconi, calcanti, protobianti, paltonieri…

Y así en adelante. Casi una página. Y en la página siguiente se retoma la lista y citaba yo:

> Accapponi, lotori, protomedici, pauperes verecundi, morghigeri, affamiglioli, crociarii, alacerbati, reliquiari, affarinati, palpatori, iucchi, spectini, cochini, admirati, appezzanti e attarantanti, acconi e admiracti,

mutuatori, attremanti, cagnabaldi, falsibordoni, accadenti, alacrimanti e affarfanti.

Se trata, como dicen Chamosa y Santoyo, de una ostentación de erudición, un rosario terminológico que puede sumir en crisis a cualquier traductor.[53] Yo saqué la lista del bellísimo *Il libro dei vagabondi*, de Piero Camporesi;[54] quería dar la impresión de ese agolparse de marginados de donde nacerían sucesivamente toda suerte de heréticos y de lumpen-revolucionarios, me fascinaba el sonido de aquellos nombres, no pretendía que el lector los entendiera sino sólo que, en ese amontonarse de términos absolutamente poco corrientes, captase una situación de desorden y fragmentación social.

Los traductores en general no tuvieron muchos problemas con la primera lista, aunque cada uno pescó libremente en sus repertorios nacionales, con alguna justa licencia, pues comprendían que lo que contaba era la longitud y la desproporción de la enumeración.

> Falsos monjes, charlatanes, tramposos, truhanes, perdularios y harapientos, leprosos y tullidos, caminantes, vagabundos, cantores ambulantes, clérigos apátridas, estudiantes que iban de un sitio a otro, tahúres, malabaristas, mercenarios inválidos, judíos errantes, antiguos cautivos de los infieles que vagaban con la mente perturbada, locos, desterrados, malhechores con las orejas cortadas, sodomitas y, mezclados con ellos, artesanos ambulantes, tejedores, caldereros, silleros, afiladores, empajadores, albañiles, junto con picaros de toda calaña, bribones, pillos, granujas, bellacos, tunantes, faramalleros, saltimbanquis, trotamundos, buscones… *(Pochtar).*

Para la segunda lista, que contenía términos existentes sólo en la tradición italiana (y que sólo el furor erudito de Camporesi había conseguido sacar a la luz), el problema era más serio:

> Biantes, affratres, falsibordones, affarfantes, acapones, alacrimantes, asciones, acadentes, mutuatores, cagnabaldi, atrementes, admiracti, acconi, apezentes, afarinati, spectini, iucchi, falpatores, confitentes, compatrizantes *(Pochtar).*

Para el castellano, Pochtar mantuvo la enumeración, traduciendo algunos términos y adaptando los demás al castellano, como si fueran neologismos. Para el catalán, Daurell dejó los nombres italianos. Solución obvia y aceptable para lenguas tan afines: sería como si en la traducción italiana de una novela picaresca española el lector encontrara términos que no conoce, pero que reconoce como palabras castellanas (que es lo que nos sucede cuando leemos, en otro tipo de textos, *banderillero o picador).* Lo mismo hizo el traductor alemán, que dejó los términos italianos, a lo sumo latinizándolos (*falpatores*, *affarfantes*, *alacrimantes*).

El traductor francés encontró excelentes equivalentes en su lengua como *capons*, *rifodés*, *franc-mitous*, *narquois*, *archi-suppôts*, *cagous*, *hubins*, *sabouleux*, *farinoises*, *feutrards*, *baguenauds*, *trouillefous*, *piedebous*, *hapuants*, *attarantulés*, *surlacrimes*, *surands (y no sé en qué repertorio léxico fue a encontrarlos). De todas maneras, enhorabuena.*

El problema surgió para el inglés. Sin duda no se podían hacer calcos basados en afinidades léxicas o fonéticas, ni se podían dejar los nombres italianos, que carecían completamente de connotaciones para un lector anglófono: casi como si en italiano apareciera una enumeración de términos finlandeses. Precisamente en virtud de la decisión de que algo debía eliminarse, y considerando que una lista de dimensiones no indiferentes y de notable valor evocativo aparecía ya una página antes, se decidió eliminar la segunda lista. Admito que, por lo menos para mí, se trataba de una rotunda pérdida, pero el riesgo se asumió conscientemente.

Una decisión análoga se tomó para el sueño de Adso (capítulo «Sexto día. Tercia»). El sueño se inspira en un texto medieval, la *Coena Cypriani*, y todo lo que en él aparece es de carácter onírico. Mi manipulación de la fuente consistió en hacer que Adso soñara —además de con retazos de experiencias que había tenido en los días anteriores— con otros libros, e imágenes sacadas del repertorio de la cultura de su tiempo, introduciendo

referencias más o menos ultravioleta a la historia del arte, de la lengua, de la literatura, incluido un texto de Lyotard, por lo que en un momento dado se hace alusión a la *gran bestia liotarda.* Entre las varias citas estaba la Sentencia Capuana: *sao ko kelle terre per kelle fini ke ki contene, trenta anni le possette parte sancti Benedicti,* cita transparente para todo lector italiano que recuerde el primer capítulo de su historia de la literatura.

¿Qué hacer en otras lenguas? Los traductores castellano y catalán dejan la cita en su italiano primitivo, y hay que preguntarse hasta qué punto el lector ibérico puede captar la referencia. Schifano vierte la frase en un pseudofrancés antiguo (*Saü avek kes terres pour kes fins ke ki kontient,* etc.) y obtiene el mismo resultado de impermeabilidad alcanzado por el castellano y el catalán. Podía poner una cita del *Sarment de Strasbourg,* que ocupa la misma posición en la historia de la lengua francesa: pero Adso, ¿podía conocer ese texto? Y, por otra parte, visto que era alemán, ¿podía conocer el primer documento de la lengua italiana? Evidentemente mi cita no tenía intenciones realistas, pero le guiñaba el ojo al lector italiano. Kroeber se aventaja por el hecho de que Adso es teutónico e introduce una cita de los *Merseburger Zaubersprüche,* que representan el documento más antiguo de la lengua alemana (*Sose benrenki, sose bluotrenki, sose lidirenki, ben zi bena, bluot zi bluoda, lid zi geliden, sose gelimida sin!).* Evidentemente confiaba como yo en la cultura de sus lectores.[55]

Llegando a Weaver (y los inexorables Chamosa y Santoyo no han dejado escapar la omisión), la frase salta. Por lo que recuerdo la había eliminado yo cuando revisaba el texto para la traducción. El recurso al primer documento de la lengua inglesa no habría funcionado, porque Adso no sabía inglés. Nos encontrábamos ante un caso de traducción imposible y decidí que en ese párrafo, igual que en todo el sueño, había tal cantidad de remisiones maliciosamente eruditas que daba lo mismo una más o una menos.

He aquí otra aparente censura de Weaver, señalada por Katan (1993: 154). En *El nombre de la rosa,* Guillermo está hablando con Ubertino de los

miembros de la delegación franciscana que están a punto de llegar a la abadía. El texto suena:

> «Ma ora che sei con noi potrai esserci di grande aiuto tra qualche giorno, quando arriverà anche Michele [da Cesena]. Sarà uno scontro duro.»
>
> «Non avrò molto da dire più di quel che dissi cinque anni fa ad Avignone. Chi verrà con Michele?»
>
> «Alcuni che furono al capitolo di Perugia, Arnaldo d'Aquitania, Ugo da Newcastle…»
>
> «Chi?» domandò Ubertino.
>
> «Ugo da Novocastro, scusami, uso la mia lingua anche quando parlo in buon latino.»[56]

El pasaje es evidentemente complejo de traducir. En el original yo uso el italiano, con la tácita convención de que en realidad los personajes hablan latín; Guillermo menciona a un personaje (histórico) que en Italia era conocido con el nombre italiano y como tal aparece en las crónicas de la época, pero lo cita por nombre inglés, y Ubertino no entiende, por lo cual Guillermo vuelve a traducir el nombre al italiano (es decir, según la ficción, al latín). ¿Qué debía hacer el traductor inglés, en un texto donde, por pacto ficcional, es el inglés el que debe entenderse como latín? Para evitar confusiones era mejor que desapareciera ese equívoco onomástico de la traducción inglesa. Por otra parte, es obvio que en el texto italiano Guillermo se presenta a menudo como «demasiado» inglés, pero en el texto inglés esta diferencia no se habría notado. Entre otras cosas, se trataba de uno de esos pasajes que ya había decidido suprimir para respetar parcialmente la petición del editor americano.[57]

5.3. COMPENSACIONES

A veces, en cambio, las pérdidas pueden *compensarse.* En el capítulo 11 de *Sylvie,* cuando el Narrador recita a Sylvie frases de novela, se da cuenta de que la joven mujer, que ha pasado de la literatura popular a Rousseau, es capaz de reconocer (y condenar) estos recursos al kitsch, cambia de estrategia (puesto que de estrategia galante se trata, con todos los golpes bajos, aun patéticos, que conlleva) y dice:

> Je m'arrêtais alors avec un goût tout classique, et elle s'étonnait parfois de ces effusions interrompues.[58]

Esta pausa de gusto clásico ha creado apuros a los traductores, induciéndoles a versiones que no ayudan al lector: algunos hablan de «actitud clásica», otros de «gusto clásico». Ahora bien, me parece que aquí está en juego una oposición entre el énfasis romántico y la tradición del teatro clásico de los siglos previos (entre otras cosas, siempre presente en un paisaje donde la naturaleza, romántica, está sembrada de recuerdos neoclásicos).[59] Por eso me concedí una ligera paráfrasis, que espero no demore el ritmo discursivo, haciendo una referencia a los estatuarios mutismos de un héroe de teatro clásico:

> Allora **m'irrigidivo tacendo, come un eroe da teatro classico,** ed ella si stupiva di quelle effusioni interrotte.

No digo (ni espero) que todos los lectores vean que, de golpe, el joven Werther se contrapone al Horacio que recita, rígido y lacónico, *Qu'il mourût,* pero por lo menos confío en que aflore una oposición entre dos ficciones.

A veces uno es presa de la tentación de decir más, no tanto porque el texto original resulte incomprensible, como porque se considera que hay que subrayar una oposición conceptual, estratégica para el desarrollo del relato.

En *Sylvie*, la oposición teatro/vida (donde, por lo menos al principio, el teatro es más verdadero que la vida) domina todo el relato. Ahora bien, el

principio del relato dice

> Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant.[60]

Ese *soupirant* (que, como se entiende a continuación, va todas las noches a seguir la exhibición de una actriz de la que se ha encaprichado) es sin duda —como otros han traducido— un enamorado, un pretendiente, un adorador, un conquistador. Pero ¿es sólo eso? El narrador se exhibe *aux avant-scènes,* precisamente en el margen del escenario, como si quisiera formar parte del espectáculo. Me parece erróneo traducir, come se hizo, «elegantissimo spasimante», elegantísimo enamorado,[61] porque la *grande tenue* no se refiere desde luego a la calidad de su ropa, sino a la plenitud del papel que asume, y es ciertamente el papel que en la jerga teatral clásica se llama «primer galán». Es verdad que cuando Nerval quiere designar este papel (en el capítulo 13) habla, para el empresario, de *jeune premier de drame* y de *rôle d'amoureux*; pero si éstos eran los términos que tenía a disposición, desde luego no podía usarlos en esta *ouverture* suya —yo diría que por razones de estilo— porque habrían resultado más técnicos y menos «melódicos» que ese *soupirant.* De oídas me parece que, en cambio, el italiano me permite usar el término «primo amoroso», para nosotros ya arcaico y rico de connotaciones tiernamente irónicas. Y he aquí por qué me tomé una licencia que el diccionario no me convalida y traduje:

> Uscivo da un teatro, dove ogni sera mi esibivo al palco di proscenio **in gran tenuta di primo amoroso.**

Con todo, hay que resistir a la tentación de ayudar demasiado al texto, casi sustituyéndose al autor. Precisamente al final del mismo párrafo, ante la indefectible vitalidad de la ilusión (la actriz que aparece en la escena de repente), los espectadores se convierten en *vaines figures.* También aquí hay una oposición entre la realidad verdadera del teatro y la ilusión de la vida, y sería bonito traducir directamente con *fantasmi* (fantasmas, pues tales se le

presentan al Narrador). Con todo, Nerval no usó el término, que bien empleaba en otros pasajes. Que el adjetivo *vain* debe conservarse, me lo sugiere el hecho de que (si excluimos expresiones como *en vain*) aparezca en el relato otras dos veces en posición estratégica (al principio, la vanidad es propia de los espectadores reales, ante la fuerza de la ficción escénica; mientras que, posteriormente, se transfiere al recuerdo ya inaprensible de Adrienne, con respecto a la realidad de Sylvie). Sin embargo, *vane figure* (vanas figuras), como habían traducido otros traductores, me parecía demasiado débil, y tampoco podía aceptar la propuesta de otro traductor de *volti inespressivi* (rostros inexpresivos). Encontré excelente, y bastante fantasmagórico, en la traducción de Molino Bonfantini, un *vane parvenze* (vanas apariencias), y lo adopté.

Un punto sobre el que me pareció oportuno no insistir más, porque en cualquier caso había que decir algo que resultara más comprensible para el lector italiano, es el de la visita a Châalis (capítulo 7), donde se habla tanto de *le jour de la Saint-Barthélemy* como de *le jour de la Saint-Barthélemy.* Todos los traductores vierten ambas expresiones literalmente como *giorno* o *sera* (día o tarde/noche) de San Bartolomé. Pero no se puede olvidar el valor connotativo que la expresión *la Saint-Barthélemy* tiene para el lector francés, valor que puede recuperarse sólo usando la expresión convencional italiana, que es *la notte di San Bartolomeo* (la noche de San Bartolomé). Por eso traduzco siempre *notte.* Al fin y al cabo, la escena se desarrolla de noche.

En el capítulo 3, el Narrador decide partir hacia Loisy y aborda un *fiacre* delante del Palais Royal. Cuando el cochero entiende que tiene llevar a su cliente a ocho millas de distancia, cerca de Senlis, dice (y, se subraya, *moins préoccupé* que el cliente) *Je vais vous conduire à la poste.* Algunos traductores entienden ese *a la poste* como «di buon passo» (a buen paso, a galope tendido), y a primera vista no les falta razón. En efecto, como la *poste* es una estación de cambio de caballos, ir à *la poste* significa marchar lo más rápido posible, a la carrera, a toda velocidad. El Diccionario Italiano-Francés Garzanti por *courir la poste* ofrece *correre come un dannato* (correr como un condenado). Sin embargo, al final del capítulo 7 se dice que el vehículo se detiene en la carretera del Plessis y que al viajero no

le queda más de un cuarto de hora de camino para llegar a Loisy. Por lo tanto, el viaje no se ha hecho en un coche de alquiler, que habría llevado al cliente directamente a la dirección solicitada, sino usando un servicio público. En efecto (como explican las notas de las ediciones francesas), el cochero considera que es más práctico llevar al cliente a la casa de postas, que salían también de noche, podían alojar a uno o dos pasajeros y constituían el medio más rápido (doce kilómetros por hora). Ciertamente, el contemporáneo de Nerval comprendía este detalle, pero debería comprenderlo también el lector italiano de hoy. Rechazando las traducciones (existentes) donde el cochero dice que llevará al cliente *alla posta* por sus interferencias con el sentido actual de «Correos», me parecieron más estimulantes las que dicen *alla corriera,* es decir, a la silla de posta, pero decidí reforzarlo para evitar, una vez más, las actuales interferencias con el coche de línea, y al final hice llevar al narrador a la *corriera postale.* Para aclarar aún más el mecanismo del acontecimiento, traduje ese *moins préoccupé* con *meno ansioso* (menos ansioso).[62]

En el capítulo 13 se dice que el amante de Aurélie (la actriz amada por el protagonista, y que se opone a la imagen de la inalcanzable Sylvie) sale de escena, y deja el campo libre, porque se alista en los *espahíes.* Es una salida de escena definitiva, porque los *espahíes* eran tropas coloniales, y, por lo tanto, el importuno se iba allende el mar. Ahora bien, ¿qué lector no francés (e incluso un francés de hoy) es capaz de captar esta sutileza? Muchos traductores italianos hablan fielmente de *spahis,* y también Sieburth, aunque se ve obligado a añadir una nota: «Algerian cavalry units in the French army». Otro traductor italiano habla de *cavalleria coloniale,* caballería colonial, y deja entender que el pretendiente se ha ido lejos. Yo seguí en parte esta elección, sin perder completamente el sabor «francófono» de *espahí,* y traduje como *si era arruolato oltremare negli spahis.* Añadiendo el adverbio *ultramar,* evité la nota que, como ya he dicho, es siempre una señal de debilidad por parte de un traductor.

5.4. Evitar enriquecer el texto

Hay traducciones que enriquecen espléndidamente la lengua de llegada y que, en casos que muchos consideran afortunados, consiguen decir más (es decir, son más ricas de sugestiones) que los originales. Pero este acontecimiento suele concernir a la obra que se realiza en la lengua de llegada, en el sentido de que da cuerpo a una obra apreciable por sí misma, no como versión del texto fuente. Una traducción que llega a «decir más» podrá ser una obra excelente en sí misma, pero no es una buena traducción. [63]

En el curso de mi traducción de *Sylvie* tuve que tomar una decisión léxica con respecto al hecho de que en el cuarto de Sylvie, al principio, cuando la muchacha es todavía una ingenua artesana de campo, hay una *cage de fauvettes.* Más tarde, cuando Sylvie ya se ha convertido casi en una ciudadana (y el narrador la siente lejana, perdida para siempre), en su cuarto, decorado ya de manera más sofisticada, aparece una jaula de canarios. Si se consulta en el diccionario francés-italiano qué son las *fauvettes,* se ve que en italiano las currucas se llaman «silvie». Éstos son los casos en que el traductor siente la tentación de decir más de lo que decía el texto original. ¡Piensen ustedes: «le *silvie* di Silvia»! Por desgracia, Nerval hablaba francés y no podía tener presente este juego de palabras. Traducir, a veces, quiere decir rebelarse contra la propia lengua, cuando introduce efectos de sentido que en la lengua original no eran deseados. Si el traductor introdujera ese juego de palabras, traicionaría las intenciones del texto fuente.

Todos los traductores italianos (y yo me he alineado con ellos) han optado por *capinere* (y, en efecto, se trata de una *Sylvia atricapilla).* Sieburth elige *linnets* (que en francés serían *grisets,* y por lo tanto *Carduelis cannabina*, pardillos), pero no cambia mucho: se trata de pajarillos salvajes, que se capturan en el campo, y se oponen a los canarios como pajaritos de criadero.

Gadamer (1960, trad. cast.: 464) ha observado que «como toda interpretación, la traducción implica un cierto cegamiento; el que traduce (…) no puede dejar en el aire nada que para él mismo sea oscuro». Veremos

en el capítulo 10 lo distinto que es aclarar interpretando y aclarar traduciendo. De todas formas, Gadamer advierte que el traductor

> Tiene que reconocer el color. Es verdad que hay casos extremos en los que en el original (y para el «lector originario») hay algo que realmente no está claro. Pero son precisamente estos casos hermenéuticos extremos los que muestran con más claridad la situación forzada en la que siempre se encuentra el traductor. Aquí no cabe más que resignación. Tiene que decir con claridad las cosas tal como él las entiende (…) Toda traducción que se tome en serio su cometido resulta más clara y más plana que el original.

Creo que esta observación oculta de hecho cuatro problemas distintos. El primero se plantea cuando una expresión del texto original le resulta ambigua al traductor, que sabe o teme que una determinada palabra o frase puedan significar en esa lengua dos cosas distintas. En este caso, a la luz del contexto, el traductor debe aclarar, es obvio, pero partiendo del principio de que también el lector original estaba en condiciones de desambiguar las expresiones aparentemente inciertas. A mí me ha pasado que un traductor me hiciera observar que una frase mía se prestaba a dos interpretaciones, y yo he respondido que a la luz del contexto una sola era la creíble.

El segundo caso se produce cuando el autor originario ha cometido de verdad un pecado de ambigüedad no deseada, tal vez por despiste. Entonces el traductor no sólo resuelve la cuestión en el texto de llegada, sino que ilumina al autor (si todavía está vivo y si es capaz de releerse en traducción) y puede inducirlo, en una edición sucesiva de la obra original, a aclarar mejor lo que pretendía decir, puesto que no tenía voluntad alguna de resultar ambiguo (ni el texto lo requería).

El tercer caso se produce cuando el autor no quería ser ambiguo, lo ha sido por distracción, pero el lector (es decir, el traductor) considera que esa ambigüedad es textualmente interesante. Entonces el traductor hará lo que pueda para verterla, y el autor no debería rebelarse, porque habría descubierto que la *intentio operis* resulta (felizmente) más maliciosa que la *intentio auctoris.*

El cuarto caso es cuando el autor (y el texto) *querían* ser ambiguos, precisamente para suscitar una interpretación oscilante entre dos alternativas. En esos casos, considero que el traductor *debe* reconocer y respetar la ambigüedad, y se equivoca si la aclara.

En su nota a la traducción italiana de *Moby Dick*, Bernardo Draghi le dedica tres páginas al famoso inicio *Cali me Ishmael.* La traducción clásica de Pavese decía *Chiamatemi Ismaele*. Draghi observa que este principio sugiere por lo menos tres lecturas distintas: (i) «mi verdadero nombre no es Ismael, pero llámenme por este nombre y ya decidirán ustedes por qué lo hago (se podría pensar en el destino de Ismael, hijo de Abraham y Agar)»; (ii) «mi nombre no es importante, yo soy sólo el testigo de la tragedia que les relato»; (iii) «llamadme por mi nombre de bautismo (que en inglés equivale a la invitación a tutearse), consideradme un amigo, fiaros de lo que os cuento».

Supongamos que Melville quisiera dejar en suspenso la decisión de sus lectores, y que haya habido una razón por la que no ha escrito *My name is Ishmael* (que podría traducirse perfectamente con *Me llamo Ismael).* Draghi ha decidido traducir *Diciamo che mi chiamo Ismaele,* digamos que me llamo Ismael. Aunque encuentro apreciable el resto de su traducción, diría que la elección de Draghi no sólo vuelve el texto italiano menos lapidario que el inglés (y veremos más adelante la importancia que tiene también en literatura la cantidad de palabras), sino que estimula la lectura (i). En cualquier caso, con ese *diciamo,* insiste en advertir al lector italiano de que la autopresentación está haciendo alusión a algo que no se dice. Me parece que el texto original daba más libertad al lector de olerse o no algo inusual. En cualquier caso, con su elección, Draghi ha excluido la lectura (iii). Así pues, esta traducción dice, por una parte, menos y, por la otra, más de lo que decía el texto original. Por un lado, introduce una ambigüedad y, por el otro, la elimina.

He aquí un caso de aclaración sobre la que he tenido que estar de acuerdo pero que suscita alguna duda. En uno de sus diarios de traducción, Weaver (1990) recuerda el capítulo 107 de *El péndulo de Foucault:* brevemente, en un maldito viaje por el Apenino ligur con Lorenza, Belbo atropella a un perro, y ambos pasan una tarde ante ese animal y su sufrimiento sin saber qué hacer.

En un determinado punto, el texto dice:

> Uggiola, aveva detto Belbo, cruscante…[64]

A mí, el término *uggiola* me parecía correcto y comprensible para todos (quizá más que el *cruscante*), pero es verdad que a esas alturas de la novela yo había tomado la costumbre de hacer que Belbo hablara en términos intencionadamente literarios, y está claro que, en la perplejidad del momento, su enunciado más que una constatación es una cita, por lo menos del diccionario. Weaver se dio cuenta del tono exquisito de ese verbo, y observó que el inglés *whimpers* no resultaría igual de «arcane» (ni quedaría clara esa referencia a la Academia de la Crusca). Por lo tanto, me pidió permiso para darle al acelerador del gusto citacionista y traducir:

> He's whimpering, Belbo said, and then, with Eliotlike detachment: He's ending with a whimper.

No podía sino aprobar su elección, que evidenciaba muy claramente el gusto citacionista del personaje. Ahora, en cambio, reflexionando sobre este punto, y justo tras haber leído las observaciones de Weaver acerca de este episodio, me parece que en el original la cita se proponía como guiño (el lector puede incluso ignorarla), mientras que en la traducción está «explicada». ¿Quizá Weaver aclaró demasiado? Si tuviera que elegir ahora, le aconsejaría traducir *tout court:*

He’s ending with a whimper, Belbo said…

Que el lector capte lo que consiga captar, y si no tiene presente a Eliot, paciencia. Volveré sobre situaciones como ésta en el capítulo 9, a propósito de la cita intertextual.

5.5. ¿Mejorar el texto?

Se podrían mencionar casos en los que pensamos que una traducción ha mejorado el texto. Quisiera excluir, con todo, los casos de refundición poética, donde un gran autor retoma una obra anterior y la reescribe a su manera: se trata de un procedimiento antiquísimo, donde entran en juego el diálogo a veces inconsciente entre textos lejanos el uno del otro, el homenaje a los padres (y la denominada «angustia de la influencia»), la *tergiversación* fecunda, y a veces incluso el error de traducción debido a escasa familiaridad con la lengua fuente acompañado por un intenso amor por el modelo, de donde pueden nacer reinvenciones absolutamente poéticas.

Hay «mejorías» preterintencionales, que no resultan de una modificación consciente sino de una elección literal prácticamente obligatoria. Por ejemplo, siempre he estado convencido de que el *Cyrano de Bergerac* en la traducción italiana de Mario Giobbe a menudo es mejor que el original de Rostand. Lleguemos a la última escena. Cyrano muere, su voz se debilita, tiene un último sobresalto de energía:

CYRANO
Oui, vous m’arrachez tout, le laurier et la rose!
Arrachez! Il y a malgré vous quelque chose
Que j’emporte, et ce soir, quand j’entrerai chez Dieu,
Mon salut balaiera largement le seuil bleu,
Quelque chose que sans un pli, sans une tache,
J’emporte malgré vous…

(Il se lance l’épée haute)… *et c’est…*

(L’épée s’échappe de ses mains, il chancelle, tombe dans les bras de Le Bret et Ragueneau)

ROXANE

(se penchant sur lui et lui baisant le front)

C’est?…

CYRANO

(rouvre les yeux, la reconnaît et dit souriant)

Mon panache.[65]

La traducción de Mario Giobbe es:

CYRANO

Voi mi strappate tutto, tutto: il lauro e la rosa!
Strappate pur! Malgrado vostro c’è qualche cosa
ch’io porto meco, senza piega né macchia, a Dio,
vostro malgrado…
(Si lancia, la spada levata)
Ed è…

(la spada gli cade di mano, egli barcolla e cade nelle braccia di Le Bret e Ragueneau)

ROSSANA, *piegandosi sopra di lui e baciandogli la fronte*.

Ed è?…

CYRANO, *riapre gli occhi, la riconosce, e sorridendo dice*.

Il pennacchio mio!

El *Mon panache* francés, a causa del acento, cae y se debilita en un susurro. Rostand lo sabía tan bien que pone al final un punto y no un punto exclamativo. El *pennacchio mio* italiano es un agudo melodramático (y en efecto Giobbe pone el punto exclamativo). Para la lectura es mejor el francés. Pero en el escenario, ese susurro francés es de lo más difícil de recitar porque, mientras lo pronuncia, el moribundo debería enderezarse con un último gesto de orgullo, pero la voz le falla. En italiano, si el *pennacchio*

no se grita sino que se susurra, la lengua sugiere el gesto y uno tiene la impresión de que el moribundo se yergue mientras que, en cambio, la voz se le apaga.

He tenido la oportunidad de ver a Cyranos franceses que han conseguido erguirse ligeramente diciendo *mon panache* (por ejemplo, Belmondo), así como he visto a Cyranos italianos dejarse llevar demasiado por su *pennacchio,* pero sigo prefiriendo Giobbe a Rostand, por lo menos desde el punto de vista teatral.

No sé si clasificar como enriquecimiento más o menos legítimo o como refundición parcial (véase más adelante) los casos de traducción feminista denominada *translation by accretion* donde «no se privilegia un solo significado del término o de un juego de palabras, sino que se intenta traducir el efecto de sentido en su totalidad explicitando los distintos recorridos semánticos en ellos contenidos: *coupable* se convierte en *culpable* y *cuttable; voler* se convierte en *to fly* y *to steal; dépenser* se convierte en *to spend* y *to unthink*… La reescritura femenina re o trans-contextualiza las obras que traduce, llevando a cabo *mises en abyme*, encomendándose a la mirada deliberadamente ambigua y distorsionadora de la intérprete traductora, que subraya los mecanismos de la ficción y al mismo tiempo hace posible un nuevo uso para nuevas finalidades».[66] No se puede fijar una línea divisoria abstracta, pero considero que en muchos de esos casos se puede hablar o de refundición o de nueva obra. De todas maneras, si el juego se hace abiertamente, el lector sabe que se encuentra ante una operación de reinterpretación y probablemente aprecia más el desafío traductor que el original. Si el juego, en cambio, es oculto, entonces —aparte de todas las consideraciones sobre la importancia del fenómeno y sus resultados— en términos legales se podría hablar de arbitrariedad con el lector ingenuo.

Hay, por último, casos donde el traductor pierde algo, por un despiste, y sin embargo, por serendipidad, al perder gana. Un caso curioso ha sido el que

me señaló Masaki Fujimura, el traductor japonés de *La isla del día de antes*, el cual (como debería hacer todo buen traductor) consultó las traducciones en otras lenguas, y encontró maliciosamente un error de Bill Weaver en la traducción inglesa.

Hablando, al principio del sexto capítulo, de una especie de visión que el protagonista había tenido sobre la salida del sol en los mares del Sur, mi texto decía:

> Gli apparve subito come un frastagliato profilo turchese che, nel trascorrere di pochi minuti, già si stava dividendo in due strisce orizzontali: una spazzola di verzura e palme chiare già sfolgorava sotto la zona cupa delle montagne, su cui dominavano ancora ostinate le nubi della notte. Ma lentamente queste, nerissime ancora al centro, stavano sfaldandosi ai bordi in una mistura bianco e rosa.
>
> Era come se il sole, anziché colpirle di fronte stesse ingegnandosi di nascervi da dentro ed esse, pur sfinendosi di luce ai margini, s'inturgidissero gravide di caligine, ribelli a liquefarsi nel cielo per farlo divenire specchio fedele del mare, ora prodigiosamente chiaro, abbagliato da chiazze scintillanti, come se vi transitassero banchi di pesci dotad di una lampada interna. In breve però le nuvole avevano ceduto all'invito della luce, e si erano sgravate di sé abbandonandosi sopra le vette, e da un lato aderivano alle falde condensandosi e depositandosi come panna, soffice là dove colava verso il basso, più compatta al sommo, formando un nevaio, e dall'altro, facendosi il nevaio al vértice una sola lava di ghiaccio, esplodevano nell'aria in forma di fungo, prelibate eruzioni in un paese di Cuccagna.

Poco más adelante, estimulado por nuevas y peregrinas experiencias, el personaje se pregunta si no estará soñando:

> Non avrebbe potuto, perianto, essere sogno anche il gran teatro di celesti **ciurmerie** che egli credeva di vedere ora all'orizzonte?[67]

Tras haber traducido muy bien el primer pasaje, ante mis *ciurmerie* (y recuerdo que el término significa engaño, embrollo, impostura), Weaver las entiende como relativas a la *ciurma*, es decir, a la tripulación (visto que estamos en un barco) y traduce *celestial crews.* Literalmente hablando, se trata de un error, o por lo menos de un despiste. Ahora bien, ¿está tan mal que en el cielo vagabundeen marinerías celestiales? Debo decir que, leyendo la traducción manuscrita, no noté nada que me molestara. En mi pasaje (que concierne a los engaños de la visión y al ilusionismo barroco) había una isotopía de la artimaña que se pierde en el texto de llegada dejando sitio a una isotopía naval, por lo demás igualmente presente. Que en ese cielo (teatro de engaños visuales) aparezcan fantasmagóricos marineros danzantes quizá añada un toque surrealista a esa visión (o ilusión).

Sin embargo, en línea de principio, diría que el traductor no debe proponerse mejorar el texto. Si cree que esa historia, o esa descripción, podría ser mejor, que se ejercite en la refundición de autor, como hizo Sartre reescribiendo el *Kean* de Dumas. Si se traduce una obra modesta mal escrita, que permanezca tal, y que el lector de llegada sepa qué es lo que había hecho el autor. A menos que se traduzca para colecciones de entretenimiento que ofrecen historias policíacas de rango ínfimo, novelitas de amor o alegre pornografía. En esos casos, el lector no sabe quién es el autor, suele olvidar su nombre enseguida y si, por razones de taquilla, traductor y editor quieren que una escena de sexo y violencia resulte aún más sabrosa, que se despachen a gusto, así como el buen pianista de un club puede transformar, a las dos de la madrugada, un motivo alegre en una elegía conmovedora. Licencias de este tipo se las tomaban los grandes del jazz, que no pretendían que se les saltaran las lágrimas a nadie, sino que querían obtener efectos prodigiosos, y hacían una *jam session* con un tema cualquiera que, si se ha salvado en alguna grabación, se escucha todavía con emoción y reverencia.

Ahora bien, en casos de este tipo se ha pasado o a la refundición radical (de la que hablaré en el capítulo 12) o a la adaptación o transmutación, de

las que hablaré en el capítulo 13.

Quiero considerar ahora un caso límite, donde la tentación de la mejoría es muy fuerte, y para ello les contaré una experiencia personal.[68] Hace años, cuando la editorial Einaudi estaba empezando esa colección, de tapas azules, de textos traducidos por escritores (donde luego traduciría yo *Sylvie),* contesté a una invitación de Calvino proponiendo traducir *El conde de Montecristo* de Dumas. Siempre he considerado esta novela una obra maestra de la narratividad, pero sostener la fuerza narrativa de una obra no significa necesariamente decir que se trata de una obra de arte perfecta. En general, se aprecian libros de este tipo afirmando que se trata de obras maestras de la «paraliteratura», por lo que se puede conceder que Souvestre y Allain no eran *grandes* escritores, y aun así se puede celebrar, como les pasó a los surrealistas, la fuerza casi mitológica de un personaje como Fantomas.

Sin duda, la paraliteratura existe, se trata de abundante género por entregas, novelas negras o rosa para leer en la playa, cuya explícita finalidad es divertir y no se plantean problema alguno de estilo o invención (es más, tienen éxito porque son repetitivos y siguen un esquema al que los lectores ya se han aficionado). La paraliteratura es tan legítima como los chicles, que tienen su función, incluso en términos de higiene bucal, sin que figuren nunca en un menú de alta cocina. Ahora bien, con figuras como las de Dumas es legítimo preguntarse si, a pesar de que escribía por dinero, por entregas y sin duda para excitar y complacer a su público, hacía sólo (y siempre) paraliteratura.

Vemos claramente qué son las novelas de Dumas cuando intentamos releer a su contemporáneo Sue, por aquel entonces más famoso que él, y de quien Dumas sacó no pocas sugerencias. Por ejemplo, el *Montecristo,* con su celebración del justiciero vengador, se escribió a la estela del éxito de *Los misterios de París,* de Sue.[69] Precisamente, si releemos *Los misterios de París* (que llegó a producir incluso histerias colectivas, identificaciones con los personajes y, por si fuera poco, respuestas político-sociales), nos damos cuenta de que hay todo un demorarse que vuelve más que plomizo el

texto, y conseguimos leerlo ya sólo como documento. En cambio, *Los tres mosqueteros* sigue siendo un libro ágil, que fluye como una pieza de jazz, e incluso cuando produce los que he definido diálogos «a destajo» (dos o tres páginas de intercambios breves e inesenciales, multiplicados porque al autor se le paga a tanto por línea), lo hace con gracia teatral.

Podríamos decir, entonces, que Dumas poseía un estilo mejor que el de Sue, y por lo tanto producía *bien* lo que para Croce era «literatura», mientras que Sue no tenía este don. Pero estas indulgentes concesiones no funcionan con el *Montecristo* que, como veremos, está escrito *harto mal*.

El hecho es que existen virtudes de escritura que no se identifican necesariamente con el léxico ni con la sintaxis, sino más bien con técnicas de ritmo y de sabia dosificación narrativa, que hacen pasar, aun de forma infinitesimal, el límite entre literatura y paraliteratura y producen figuras y situaciones míticas que conquistan el imaginario colectivo. En el fondo, conocemos las que han sido denominadas «formas simples», como los cuentos, cuyo autor imaginario (o quien retomara en forma literaria un cuento popular) solemos desconocer. Los cuentos hacen circular en la tradición intertextual a personajes inolvidables como Caperucita Roja, Cenicienta o el Gato con Botas, cuyas historias sobreviven con independencia de quién las cuente y de cómo lo haga, tanto si se trata de un divulgador para niños, de la madre junto a la cama de sus hijos, o de los adaptadores para el ballet o para los dibujos animados. De la misma naturaleza son los mitos, Edipo existía antes que Sófocles, Circe antes que Homero, un mismo modelo mítico se ha encarnado en los pícaros españoles, en Gil Blas, en Simplicissimus o en Till Eulenspiegel. Si existen esas formas simples, ¿por qué no deberíamos reconocer que la «sencillez» no se identifica necesariamente con la brevedad, y que puede haber formas simples que dan origen a una novela de cuatrocientas páginas?

Podríamos hablar de formas simples también para obras que, a veces por casualidad, por apresurada desenvoltura, por cínico cálculo comercial, ponen en escena legiones de arquetipos y dan origen, por ejemplo, a una película de culto como *Casablanca*.[70] El *Montecristo* pertenecería, pues, a esta categoría de *formas simples lúteas*, o complicadísimas, si se me pasa el oxímoron.

Olvidemos por un momento el lenguaje y pensemos sólo en la fábula y en la trama que el *Montecristo* relata. De la aglomeración de vicisitudes infinitas e infinitos golpes de escena afloran algunas estructuras arquetípicas que no dudo en definir «cristológicas». Está el inocente traicionado por sus mismos compañeros, un terrible descenso a los infiernos del castillo de If, el encuentro con la figura paterna del abate Faria, que con su muerte, y envolviéndolo en su mismo sudario, salva a Dantès; Dantès que sale (resucita) de la mortaja, como de un útero redentor, en las profundidades marinas y asciende a una riqueza y potencia inaudita; está el mito del Justiciero casi omnipotente, que vuelve para juzgar a vivos y muertos y satisfacer los más inconfesados deseos de desquite de cada uno de sus lectores; este Cristo Vengador sufre más veces las debilidades de un Huerto de los Olivos, porque al fin y al cabo es hijo del hombre y se pregunta si de verdad debe ser él quien lleve a despiadado juicio a los pecadores. Y no basta: está el Oriente de las Mil y una Noches, el Mediterráneo con sus traidores y sus bandidos, la sociedad francesa del primer capitalismo con sus intrigas y sus frivolidades; y aunque la encontremos mejor representada en Balzac, aunque Dantès, arrastrado por error al sueño bonapartista, no tenga la complejidad y la ambigüedad ni de un Julien Sorel ni de un Fabrizio del Dongo, el cuadro es poderoso y Montecristo (al favorecer a los pequeños burgueses y a los proletarios como él, y como los lectores) lucha, oponiéndose a sus tres enemigos, contra las finanzas, la magistratura y el ejército. No sólo eso: derrota al banquero jugando con la fragilidad de la bolsa, al magistrado descubriendo un antiguo crimen suyo y al general revelando su deslealtad militar. Y además, el *Montecristo* nos ofrece el vértigo de la agnición, resorte narrativo fundamental desde los trágicos griegos; pero no se conforma con una sola, como le bastaba a Aristóteles, nos las ofrece en cadena. Montecristo se revela a todos, más de una vez, y no importa que cada vez nosotros conozcamos la misma verdad; es que (disfrutando con su poder) nos sentimos continuamente satisfechos por la sorpresa ajena y quisiéramos que nunca dejara de revelar, una vez más: «¡Yo soy Edmond Dantès!».

Se dan, por lo tanto, todas las mejores razones por las que el *Montecristo* puede ser una novela que te quita el aliento. Y con todo, con

todo… *Casablanca* se convierte en una película de culto porque en su energía salvaje procede rauda como *Los tres mosqueteros*, mientras que *El conde de Montecristo* (y aquí volvemos al lenguaje, que parece asfixiarse cada dos por tres) es fangoso y jadeante. Denso de redundancias, repite sin pudor el mismo adjetivo a un renglón de distancia, se empantana en digresiones sentenciosas tropezando con la *consecutio temporum*, no consigue cerrar períodos de veinte líneas, mientras sus personajes palidecen sin cesar, se secan los sudores fríos que les bañan la frente, balbucean con una voz que no tiene ya nada de humano, cuentan a cualquier hijo de vecino lo que ya le han contado a todo bicho viviente páginas antes. Nos basta con calcular cuántas veces, en los tres primeros capítulos, le repite Edmond a todo el mundo que quiere casarse y que es feliz para admitir que catorce años en el castillo de If son apenas el merecido castigo para un logorreico de semejante calibre. En cuanto a las más desdichadas incontinencias metafóricas, basta citar el capítulo 40, donde se describe así la vieja torre del telégrafo óptico:

> On n'eût pas dit, à la voir ainsi ridée et fleurie comme une aïeule à qui ses petits-enfants viennent de souhaiter la fête, qu'elle pourrait raconter bien de drames terribles, si elle joignait une voix aux oreilles menaçantes qu'un vieux proverbe donne aux murailles.[71]

Por lo que no se puede sino vibrar de admirado horror cuando se lee una anónima y vetusta traducción italiana, en las inolvidables ediciones Sonzogno:

> Si sarebbe detto, vedendola così ornata e fiorita come una bisavola di cui i suoi nipotini celebrano il giorno natalizio, che essa avrebbe potuto raccogliere drammi assai terribili, se avesse aggiunto la voce alle orecchie minaccevoli che un vecchio proverbio attribuisce alle muraglie.[72]

Por qué alarga Dumas sin pudor alguno lo sabemos perfectamente y ya lo hemos dicho, le pagaban a tanto por línea, y a menudo se veía obligado a repetir porque el relato salía por entregas y había que recordar al lector desmemoriado lo que había pasado en el episodio anterior. Ahora bien, ¿deben seguir teniéndose en cuenta las mismas exigencias en una traducción hecha hoy en día? ¿No se podría trabajar como el mismo Dumas hubiera trabajado si le hubieran pagado en la medida en que hubiera sabido ahorrar plomo? ¿No habría avanzado él mismo con mayor celeridad sí hubiera sabido que sus lectores ya se habían educado con Hemingway o Dashiell Hammett? ¿No se podría ayudar al *Montecristo* agilizándolo allá donde la redundancia es inútil?

Empecé a calcular. Dumas dice siempre que alguien se levanta de la silla donde estaba sentado. ¿De qué silla habría debido levantarse? Y, por lo tanto, ¿no es suficiente traducir que se pone de pie y basta, si ya estaba implícito que se encontraba sentado en la mesa o en su despacho? Dumas escribe:

> Danglars arracha machinalement, et l’une après l’autre, les fleurs d’un magnifique oranger; quand il eut fini avec l’oranger, il s’adressa à un cactus, mais alors le cactus, d’un caractère moins facile que l’oranger, le piqua outrageusement.

¿Por qué no debería traducirse así?

> Arrancó maquinalmente, una tras otra las flores de un magnífico naranjo. Cuando acabó, se volvió hacia un cactus que, de carácter más difícil, lo pinchó de forma ultrajante.

Se ve a primera vista, tres líneas en vez de cuatro, veintiocho palabras contra las cuarenta y dos francesas: un ahorro de más del veinticinco por ciento. Con respecto a la longitud de toda la novela, que en la edición Pléiade cuenta con 1.400 densísimas páginas, ¡se ganan 350! Y ante expresiones como las siguientes:

comme pour le prier de le tirer de l’embarras où il se trouvait

basta usar casi la mitad de las palabras:

como para rogarle que lo sacara del apuro.

Por no hablar de la tentación de eliminar todos los *monsieur.* Todavía hoy es normal en Francia que dos vecinos de casa, entrando en el ascensor, se saluden con *bonjour, monsieur*, y ello no significa que introduzcan elementos de formalidad exagerada (contra un *buenos días, señor).* No hablemos de la cantidad de *monsieurs* que hay en una novela del siglo XIX. ¿De verdad es necesario traducirlos cuando hablan entre ellas dos personas de igual condición? ¿Cuántas páginas nos ahorraríamos aboliendo todos los *monsieur?*

Pues bien, entré en crisis precisamente a este respecto. La presencia de todos esos *monsieur* no sólo le conservaba a la historia su tono francés y del siglo XIX, sino que también ponía en escena estrategias conversacionales de respeto que resultaban esenciales para entender las relaciones entre los personajes. Y justo entonces me pregunté si era lícito traducir *je vous en prie* tal como Dios manda, es decir, *vi prego* (os ruego), o si no tenían razón los viejos traductores de Sonzogno en escribir *ve ne prego* (os lo ruego).[73]

Fue entonces cuando me dije que toda la premiosidad que quería evitar, y esas trescientas cincuenta páginas aparentemente inútiles, tenían una función estratégica fundamental, creaban expectación, retrasando los acontecimientos resolutorios, eran fundamentales para esa obra maestra de la venganza como plato que se sirve frío. Y entonces renuncié a mi empresa decidiendo que el *Montecristo* está, por la estrategia narrativa que pone en juego, si no *bien escrito*, desde luego *escrito como se debe*, y no podría haber sido escrito de otra manera. Dumas, aun con la presión de preocupaciones menos nobles, lo había entendido: si *Los tres mosqueteros* tiene que correr porque todos estamos interesados en saber cómo salen parados *los demás*, el *Montecristo* tiene que avanzar despacio y con esfuerzo porque lo que cuenta es *nuestra* tribulación. Pocas páginas para

saber que Jussac es derrotado en duelo —total, al lector eso de desenfundar la espada en los Carmelitas Descalzos es algo que no le va a pasar— y muchas páginas para representar el tiempo largo de nuestras ensoñaciones de toda una vida de frustraciones.

No excluyo que un día vuelva sobre mis ideas y me decida a hacer esa pseudotraducción. Pero debería presentarse como una *adaptación*, un trabajo al alimón. Al agilizar el libro, debería presuponer que los lectores conocen ya la obra original pero se encuentran en una situación histórica y cultural distinta, ya no son partícipes de las pasiones de Edmond Dantès, miran a sus peripecias con el ojo desinhibido y benévolamente irónico de un contemporáneo nuestro y quieren descubrir alegremente, sin llorar ya con esos héroes, en cuántos rápidos movimientos llega Montecristo a urdir su venganza.

5.6. Compensar refundiendo

En ese caso, nos encontraríamos ante un trabajo que denominaré refundición radical o absoluta, de la que hablaré en el capítulo 12. Ahora quisiera examinar, sin embargo, situaciones donde, para respetar el efecto que el texto quería obtener, estamos autorizados a intentar *refundiciones parciales* o *locales.*

En *El nombre de la rosa* sale un personaje, Salvatore, que habla una lengua compuesta con partes de lenguas distintas. Naturalmente, en el texto italiano la introducción de términos extranjeros obtenía efectos de extrañamiento, pero si un personaje dijera *Ich aime spaghetti* y un traductor inglés vertiera esta expresión multilingiie con *I like noodles,* el efecto «babélico» se perdería. He aquí, pues, mi texto original y cómo cuatro traductores han conseguido rehacer, en sus recíprocas lenguas y culturas, las frases de mis personajes.

> «Penitenziagite! Vide quando draco venturus est a rodegarla l’anima tua! La mortz est super nos! Prega che vene lo papa santo a liberar nos a malo de todas le peccata! Ah ah, ve piase ista negromanzia de Domini

Nostri Iesu Christi! Et anco jois m’es dols e plazer m’es dolors… Cave el diabolo! Semper m’aguaita in qualche canto per adentarme le carcagna. Ma Salvatore non est insipiens! Bonum monasterium, et aqui se magna et se priega dominum nostrum. Et el resto valet un figo seco. Et amen. No?»

«Penitenziagite! Watch out for the draco who cometh in futurum to gnaw your anima! Death is super nos! Pray the Santo Pater come to liberar nos a malo and all our sin! Ha ha, you like this negromanzia de Domini Nostri Jesu Christi! Et anco jois m’es dols e plazer m’es dolors… Cave el diabolo! Semper lying in wait for me in some angulum to snap at my heels. But Salvatore is not stupidus! Bonum monasterium, and aquí refectorium and pray to dominum nostrum. And the resto is not worth merda. Amen. No?» *(Weaver).*

«Penitenziagite! Voye quand dracon venturus est pour la ronger ton âme! La mortz est super nos! Prie que vient le pape saint pour libérer nos a malo de todas les péchés! Ah ah, vous plait ista nécromancie de Domini Nostri Iesu Christi! Et anco jois m’es dols e plazer m’es dolors… Cave el diabolo! Semper il me guette en quelque coin pour me planter les dents dans les talons. Mais Salvatore non est insipiens! Bonum monasterium, et aqui on baffre et on prie dominum nostrum. Et el reste valet une queue de cerise. Et amen. No?» *(Schifano).*

«Penitenziagite! Siehe, draco venturus est am Fressen anima tua! La mortz est super nos! Prego, daβ Vater unser komm, a liberar nos vom Übel de todas le peccata. Ah, ah, hihhi, Euch gfallt wohl ista negromanzia de Domini Nostri Jesu Christi! Et anco jois m’es dols e piazer m’es dolors… Cave el diabolo! Semper m’aguaita, immer piekster und stichter, el diabolo, per adentarme le carcagna. Aber Salvatore non est insipiens, no no, Salvatore weiβ Bescheid. Et aqui bonum monasterium, hier lebstu gut, se tu priega dominum nostrum. Et el resto valet un figo secco. Amen. Oder?» *(Kroeber).*

—¡Penitenciágite! ¡Vide cuando draco venturus est a rodegarla el alma tuya! ¡la mortz est super nos! ¡Ruega que vinga lo papa santo a liberar nos a malo de tutte las peccata! ¡Ah, ah, vos pladse ista negromancia de Domini Nostri Iesu Christi! Et mesmo jois mes dols y placer m'es dolors… ¡Cave il diablo! Semper m'aguaita en algún canto para adentarme las tobillas. ¡Pero Salvatore non est insipiens! Bonum monasterium, et qui si magna et si ruega dominum nostum. Et il resto valet un figo secco. Et amen. ¿No? (*Pochtar*).

En *El péndulo de Foucault,* puse en escena a un personaje, Pierre, que hablaba un italiano muy «afrancesado». Ninguna dificultad para los otros traductores, los cuales tenían que pensar en cómo hablaría alguien con acento y léxico francés en la propia lengua, pero serios problemas se le presentaban, en cambio, al traductor francés. Éste podía elegir poner en escena a un personaje con léxico y acento (pongamos) alemán o español, pero se dio cuenta de que mi personaje remitía a situaciones típicas del ocultismo francés *fin de siècle.* Decidió acentuar, por lo tanto, no el hecho de que fuera un francés, sino de que fuera, en cualquier caso, un personaje caricaturesco, e hizo que hablara con expresiones que delatan un origen marsellés.

Un buen ejemplo de refundición parcial lo tenemos en la traducción española de *La isla del día de antes.* Avisé a los traductores de que el texto usaba un léxico barroco y muchas veces los personajes empleaban citas de la poesía barroca italiana de la época.

Tómese un pasaje como éste, donde empleaba versos de Giovan Battista Marino:

Da quel momento la Signora fu per lui Lilia, e come Lilia le dedicava amorosi versi, che poi subito distruggeva temendo che fossero impari omaggio: *Oh dolcissima Lilia, / a pena colsi un fior, che ti perdei! / Sdegni ch'io ti riveggi? / Io ti seguo e tu fuggi, / io ti parlo e tu taci…* Ma non le parlava se non con lo sguardo, pieno di litigioso amore, poiché più si ama e più si è inclini al rancore, provando brividi

> di fuoco freddo, eccitato d'egra salute, con l'animo ilare come una piuma di piombo, travolto da quei cari effetti d'amore senza affetto; e continuava a scrivere lettere che inviava senza firma alla Signora, e versi per Lilia, che tratteneva gelosamente per sé e rileggeva ogni giorno
>
> Scrivendo (e non inviando), *Lilia, Lilia, ove sei? ove t'ascondi? / Lilia fulgor del cielo / venisti in un baleno / a ferire, a sparire*, moltiplicava le sue presenze. Seguendola di notte mentre rincasava con la sua cameriera (*per le più cupe selve, / per le più cupe calli, / godrò pur di seguire, ancorché invano / del leggiadretto pié l'orme fugaci*…), aveva scoperto dove abitava.

La traducción inglesa de Weaver elige un léxico y una ortografía del siglo XVII, pero intenta traducir casi literalmente los versos del original. La distancia entre la conceptuosidad del barroco italiano y la poesía inglesa de la época era tal que quizá no estimulaba contaminaciones:

> From that moment on the Lady was for him Lilia, and it was to Lilia that he dedicated amorous verses, which he promptly destroyed, fearing they were an inadequate tribute: *Ah sweetest Lilia / hardly had I plucked a flower when I lost it! / Do you scorn to see me? / I pursue you and you flee / I speak to you and you are mute (…)*
>
> *Lilia, Lilia, were art thou? Where dost you hide? Lilia, splendor of Heaven, an instant in thy presence / and I was wounded, as thou didst vanish…*

Distinta fue la decisión de la traductora española, Helena Lozano, que tenía que vérselas con una literatura como la española del Siglo de Oro, en muchos aspectos afín al «conceptismo» italiano. Como dice la misma traductora en un ensayo donde relata su experiencia (Lozano, 2001), «El Lector Modelo de la *Isla*, y de Eco en general, es un lector que tiene el gusto del descubrimiento y para el cual constituye una inmensa fuente de placer el reconocimiento de las fuentes. La construcción del lector modelo

de la traducción no habría sido posible sin la introducción de textos del Siglo de Oro».

Lozano, por lo tanto, llevó a cabo una refundición. En un pasaje que expresa, como éste, ardores amorosos incontrolados, poco contaba qué es lo que decía efectivamente el amante, mientras que importaba que lo dijera en los modos del discurso amoroso del Siglo de Oro. «La elección de los textos se hizo teniendo presente el carácter fundamentalmente recreativo de las traducciones poéticas que se hacían en la época: se identificaba un núcleo funcional (ya fuera un contenido o una forma) y se desarrollaba siguiendo la propia inspiración. En nuestro caso, las isotopías que contaban eran la identificación Lilia/flor, la amada que se sustrae y la persecución angustiosa. Y con la ayuda de Herrera y de un Góngora menor, con alguna contaminación de Garcilaso, puse en obra mi diseño.»

La traducción de Lozano, por lo tanto, suena:

> Desde ese momento, la Señora fue para él Lilia, y como Lilia dedicábale amorosos versos, que luego destruía inmediatamente temiendo que fueran desiguales homenajes: ¡*Huyendo vas Lilia de mí, / oh tú, cuyo nombre ahora / y siempre es hermosa flor / fragrantísimo esplendor / del cabello de la Aurora*!… Pero no le hablaba, sino con la mirada, lleno de litigioso amor, pues que más se ama y más se es propenso al rencor, experimentando calofríos de fuego frío excitado por flaca salud, con el ánimo jovial como pluma de plomo, arrollado por aquellos queridos efectos de amor sin afecto; y seguía escribiendo cartas que enviaba sin firma a la Señora, y versos para Lilia, que guardaba celosamente para sí y releía cada día.
>
> Escribiendo (y no enviando) *Lilia, Lilia, vida mía / ¿adónde estás? ¿A dó ascondes / de mi vista tu belleza? / ¿O por qué no, di, respondes / a la voz de mi tristeza?*, multiplicaba sus presencias. Siguiéndola de noche, mientras volvía a casa con su doncella (*Voy siguiendo la fuerza de mi hado / por este campo estéril y ascondido*…), había descubierto dónde vivía.

En este caso la refundición se presenta como un acto de fidelidad: considero que el texto traducido por Lozano produce exactamente el efecto que quería producir el original. Es verdad que un lector sofisticado podría advertir que las referencias son a la poesía española y no a la italiana. Pero, por una parte, la historia se sitúa en un período de dominación española en esa parte de Italia donde se desarrollan las peripecias, y, por la otra, la traductora advierte de que «la condición de uso de este material era que fuera *poco conocido*». Por último, también Lozano ha empleado la técnica del collage. Era difícil, pues, para los lectores españoles identificar fuentes precisas: más bien se les llevaba a «respirar» un clima. Que es lo que en definitiva quería hacer yo en italiano.

El caso más interesante de refundición parcial, y para mí la más sorprendente, ha sido la traducción del primer capítulo de mi *Baudolino.* Allí inventé una lengua pseudopiamontesa, escrita por un muchacho casi analfabeto del siglo XII, en una época en la que no tenemos documentos de lengua italiana, por lo menos en esa área.

Mis intenciones no eran filológicas, aunque la verdad es que, tras haber escrito el texto de un tirón, siguiendo ciertos ecos de mi infancia y ciertas expresiones dialectales de mi tierra natal, durante por lo menos tres años consulté todos los diccionarios históricos y etimológicos que podía, para evitar por lo menos vistosos anacronismos, e incluso me di cuenta de que ciertas expresiones dialectales obscenas, todavía en uso hoy en día, tenían raíces longobardas, y, por lo tanto, podía suponer que de alguna manera hubieran pasado al incierto dialecto padano de aquella época. Naturalmente les señalé a los traductores que tenían que recrear una situación lingüística análoga, pero me daba cuenta de que el problema cambiaría de país a país. En el mismo período en Inglaterra se hablaba *Middle English*, que resultaría incomprensible a un anglófono actual, Francia tenía ya poesía en *langue d'oc* y *langue d'oil*, España ya había producido el *Cid.*…

Es una pena que no se puedan reproducir aquí todas las distintas traducciones, porque se vería cómo cada uno ha intentado adaptar ese lenguaje inexistente al genio de la propia lengua, con efectos muy distintos. Me limito a unos pocos ejemplos.

Baudolino teme que en la cancillería imperial se den cuenta de que ha «rascado» y transformado en palimpsesto la obra fundamental del obispo Otón, para escribir sus inciertas memorias; pero luego se consuela pensando que en ese entorno nadie se dará cuenta, y aventura incluso una expresión obscena que luego borra y sustituye con otra expresión dialectal. Nótese que la expresión borrada es típicamente piamontesa mientras la sustitutiva es más lombarda (pero mi hipótesis era que Baudolino había absorbido desordenadamente varios dialectos padanos):

> ma forse non li importa a nessuno in chanceleria scrivono tutto anca quando non serve et ki li trova (questi folii) ~~si li infila nel büs del kü~~ non se ne fa negott.

La que se ha planteado problemas filológicos más precisos ha sido Helena Lozano, que decidió verter mi texto en un español inventado que recordara al *Cantar de mio Cid* y la *Fazienda de Ultramar*, texto, este último, rico de barbarismos (Lozano, 2007). Ahora bien, ante este pasaje la traductora se plantea también el problema de preservar algunas sonoridades originales sin querer refundirlas a toda costa en un español medieval. Por lo tanto, para la expresión borrada, conserva casi la dicción original, simplemente arcaizando la expresión vulgar *ojete* y reforzándola con la apócope de *kulo* («dando libertad al lector de decidir si se trata de una doble censura… o si se trata de un apócope fónica, tan habitual en el lenguaje coloquial»). Por consiguiente:

> Pero quiçab non le importa a nadie en chancellería eschrivont tot incluso quando non sirve et kien los encuentra [isti folii] ~~se los mete en el ollete del ku~~ non se faz negotium.

Para otra expresión, como *Fistiorbo que fatica skrivere mi fa già male tuti i diti*, habiendo apurado que *fistiorbo* es una imprecación dialectal que significa «que puedas volverte ciego», Lozano decide latinizar en *fistiorbus ke cansedad eskrevir,* admitiendo que el significado del neologismo

adoptado es ciertamente opaco para el lector español, pero ya originariamente lo era para cualquier lector italiano que no tuviera familiaridad con el dialecto alejandrino de Baudolino.

Es interesante ver cómo han reaccionado otros traductores. Me parece que consideraciones análogas han orientado a Arenas Noguera para la traducción catalana, por lo menos para el primer pasaje:

> mes potser no.l interessa negu a cancelleria scriuen tot ancar quan no val e qu.ils trova (ests folii) ~~se.ls fica forat del cul~~ no.n fa res.

Para el segundo, la traductora ha intentado una traducción casi literal que, por defecto mío de competencia lingüística, no sé qué puede decirle al lector de llegada: *eu tornare orb.*

Schifano, como siempre, intenta una adaptación muy afrancesada, según mi opinión con buenos resultados:

> mais il se peut k'a nulk importe en la cancellerie ils escrivent tout mesme quanto point ne sert et ke ki les trouve (les feuilles) ~~kil se les enfile dans le pertuis du kü~~ n'en fasse goute.

Igualmente para *fistiorbo* se remite a una expresión equivalente francesa, *morsoeil.* Weaver (como veremos también en el capítulo siguiente) *familiariza* y *moderniza* (el *fistiorbo* se convierte en un *Jesù,* que desde luego funciona como exclamación de contrariedad, pero renuncia a toda remisión a un lenguaje «otro») y recurre a un inglés vulgar casi contemporáneo, con alguna reticencia debida al pudor:

> but may be nobody cares in the chancellery thay write and write even when theres no need and whoever finds them (these pages) ~~can shove them up his~~… wont do anything about them.

Más interesante es el hacer de Kroeber. El *fistiorbo* se convierte (germanizado) en un *verflixt swêr* (algo como «es malditamente difícil»),

pero parece que por exigencias filológicas el traductor desea mantener el original en el otro pasaje:

> aber villeicht merkets ja kainer in der kanzlei wo sie allweil irgentwas schreiben auch wanns niëmandem nutzen tuot und wer diese bögen findet ~~si li infila nel büs del kü~~ denkt sie villeicht weitewr darbei.

Aparentemente, se trata de un intento de devolver el sabor del dialecto original, pero no creo que se trate de eso. Entra aquí en juego un problema muy delicado, que es el de las obscenidades, que no sólo abundan en las páginas introductoras en lengua «baudolinesca», sino que aparecen aquí y allá en el resto del texto, cuando los personajes populares hablan entre ellos y usan locuciones e imprecaciones dialectales.

El italiano (y las lenguas latinas en general) son ricas en blasfemias y expresiones obscenas, mientras que el alemán es más contenido. Así, una exclamación que en italiano puede parecer inconveniente, pero no inusual, y connotaría origen y nivel social del hablante, en alemán sonaría como intolerablemente blasfema o, en cualquier caso, exageradamente vulgar. Los que hayan visto *Desmontando a Harry,* de Woody Allen, saben que sale una señora neoyorquina que repite la expresión *fucking* cada diez segundos, como una intercalación: una señora de Munich no podría pronunciar un término equivalente con tanta desenvoltura.

Al principio del segundo capítulo de mi novela, Baudolino entra al trote en la iglesia de Santa Sofía en Constantinopla y, para expresar su indignación con los cruzados que están saqueando los ornamentos litúrgicos y profanan el templo con su conducta de bandidos borrachos, pronuncia unas blasfemias. El efecto quiere ser cómico: Baudolino, para acusar a los invasores de conducta blasfema, blasfema a su vez, por mucho que le arrastren a ello un fuego sagrado y virtuosos propósitos. Para el lector italiano, Baudolino no resulta en absoluto un secuaz del Anticristo sino un buen cristiano sinceramente escandalizado, aunque habría debido controlar mejor su lenguaje.

Por lo tanto, Baudolino, abalanzándose con la espada levantada sobre los profanadores, grita:

Ventrediddio, madonna lupa, mortediddio, schifosi bestemmiatori, maiali simoniaci, è questo il modo di trattare le cose di nostrosignore?

Bill Weaver ha intentado ser en inglés tan blasfemo como puede serlo un inglés y ha traducido:

God's belly! By the Virgin! 'sdeath! Filthy blasphemers, simonist pigs! Is this any way to treat the things of our lord?

Ciertamente ha perdido el efecto popular de ese *Madonna lupa* que yo, durante mi servicio militar, de joven, tantas veces oí repetir a mi cabo instructor, pero es bien sabido que los anglosajones —y los protestantes americanos— no tienen la misma familiaridad con lo sagrado que exhiben, en cambio, las poblaciones católicas (los españoles, por ejemplo, conocen blasfemias más tremendas que las nuestras).

Los traductores brasileño, catalán, español y francés no han tenido muchos problemas para verter la santa indignación de Baudolino:

Ventre de deus, mäe de deus, morte de deus, nojentos blasfemadores, porcos simoníacos, è este o modo de tratar las coisas de Nosso Senhor? (*Lucchesi).*

Pelventre dedéu, marededéudelsllops, perlamortdedéu, blasfemadors fastigosos, porcs simoníacs, aquesta és manera de tractar les coses de nostre Senyor? (*Arenas Noguera).*

Vientredediós, virgenloba, muertedediós, asquerosos blasfemadores, cerdos simoníacos, ¿es ésta la manera de tratar las cosas de nuestroseñor? *(Lozano).*

Ventredieu, viergelouve, mordiou, répugnantes sacrilèges, porcs de simoniaques, c'est la maniere de traiter les choses de nostreseigneur? (*Schifano*).

Extremadamente prudente y *prude* se ha mostrado, en cambio, el traductor alemán:

> Gottverfluchte Saubande, Lumpenpack, Hurenböcke, Himmelsakra, ist das die Art, wie man mit den Dingen unseres Herrn umgeht? (*Kroeber).*

Como se ve, Kroeber no menciona directamente ni a Dios ni a la Virgen, e insulta a los cruzados diciendo que son unos cerdos maldecidos por el Señor, desharrapados, cabrones hijos de puta, y la única pseudoblasfemia que Baudolino pronuncia es lo único que el más encolerizado y maleducado de los alemanes podría dejarse escapar, *Himmelsakra,* que es, al fin y al cabo, «Cielo y sacramento», muy poco para un campesino piamontés enardecido.

En el primer capítulo (el de lenguaje baudolinesco), se describe el asedio de Tortona, cómo es invadida la ciudad al final y cómo los más feroces de todos son los de Pavía. El texto italiano recita:

> et poi vedevo i derthonesi ke usivano tutti da la Città homini donne bambini et vetuli et si plangevano adosso mentre i alamanni li portavano via come se erano beeeccie o vero berbices et universa pecora et quelli di Papìa ke alé alé entravano a Turtona come matti con fasine et martelli et masse et piconi ke a loro sbatere giù una città dai fundament li faceva **sborare.**

La expresión final es desde luego popular, poco educada, seguro, pero bastante común. Jean-Noël Schifano no ha dudado en verterla al francés:

> et puis je veoie li Derthonois ki sortoient toz de la Citet homes femes enfans et vielz et ploroient en lor nombril endementre que li alemans les emmenoient com se fussent breeebies oltrement dict des berbices et universa pécora et cil de Papiia ki ale entroient a Turtona com fols

> aveques fagots et masses et mails et píes qu'a eulx abatre une citet jouske dedens li fondacion les faisoient **deschargier les coilles.**

Helena Lozano me ha explicado que tenía a disposición una expresión española equivalente, *correrse,* que sin embargo descartó pues, en ese contexto, donde todos estaban moviéndose de un lado a otro, se corría el riesgo de que se perdiera la acepción vulgar para dejar pensar que a los paveses la idea de destruir una ciudad los hacía moverse deprisa. Por lo tanto, adoptó un latinismo que no suscita perplejidades en el lector:

> et dende veia los derthonesi ke eixian todos da la Cibtat, homini donne ninnos et vetuli de los sos oios tan fuertemientre lorando et los alamanos ge los lleuauan como si fueran beejas o sea berbices et universa ovícula et aquellotros de Papía ke arre entrauan en Turtona como enaxenados con faxinas et martillos et mazas et picos ca a ellos derriuar una cibtat desde los fundamenta los fazía **eiaculare.**

Bill Weaver no ha intentado refundiciones arcaicas y ha usado la expresión que la señora de Woody Allen usaría. A mí me parece que ha sido excesivamente educado porque el *slang* quizá le ofrecía algo mejor. Pero es posible que otras expresiones le hayan parecido demasiado modernas, o demasiado americanas:

> And then I saw the Dhertonesi who were all coming out of the city men women and children and oldsters too and they were crying while the Alamans carried them away like they were becciee that is berbices and sheep everywhere and the people of Pavia who cheered and entered Turtona like lunnatics with faggots and hammers and clubs and picks because for them tearing down a city to the foundations was enough **to make them come.**

Como siempre, el máximo del pudor lo alcanza Burkhart Kroeber:

> und dann sah ich die Tortonesen die aus der stadt herauskamen männer frauen kinder und greise und alle weinten und klagten indes die alemannen sie wegfürten ais wärens schafe und andres schlachtvieh und die aus Pavia schrien Alé Alé und stürmten nach Tortona hinein mit äxten und hämmern und keulen und piken denn eine stadt dem erdboden gleichzumachen daz war ihnen **eine grôsze lust.**

Eine grôsze lust, aun leído como expresión arcaica, puede significar como mucho *un gran gustazo.* Quizá expresa igualmente el énfasis sexual con el que los paveses destruían una ciudad, y en cualquier caso, en alemán no se podía decir más.

También en el resto del texto, cuando he adoptado el italiano corriente, Baudolino y sus conciudadanos se expresan a menudo con remisiones a su dialecto. Sabía perfectamente que era algo que apreciarían sólo los «hablantes nativos», pero confiaba en que también los lectores ajenos al dialecto piamontés pudieran captar un estilo, una modulación dialectal (tal y como le pasa a un lombardo que escucha a un cómico napolitano como Massimo Troisi). De todas maneras (siguiendo una costumbre dialectal típica, la de hacer seguir a la expresión jergal su traducción italiana, cuando se quiere reforzar la afirmación), ofrecía por decirlo de alguna manera la traducción de las expresiones opacas. Un severo reto para los traductores que, si querían mantener el juego entre expresión dialectal y traducción, tenían que encontrar una expresión dialectal correspondiente, pero en ese caso habrían «despadanizado» el lenguaje de Baudolino. Éstos son los casos en los que la pérdida resulta fatal, excepto intentar operaciones acrobáticas.

He aquí un pasaje del capítulo 13 en el que introducía (italianizándola, y también éste es un vicio dialectal) la expresión *squatagnè cmé'n babi,* muy gráfica, porque evoca la acción de aquel que con el pie aplasta un sapo reduciéndolo a una silueta plana que luego al sol se seca como una hoja:

> Si, ma poi arriva il Barbarossa e vi **squatagna come un babio,** ovverosia vi spiaccica come un rospo.

Algunos traductores han renunciado a verter el juego dialecto-traducción y han usado simplemente una expresión popular en su lengua, limitándose a traducir con eficacia el sentido de la acción:

> Sií, però després arribarà Barba-roja i us **esclafarà com si res** *(Noguera).*

> Yes, but then Barbarossa comes along and **squashes you like a bug** (Weaver).

> Ja, aber dann kommt der Barbarossa und **zertritt euch wie eine Kröte** *(Kroeber).*

Lozano, aprovechando que la expresión luego se traduce, intenta mantenerla como extravagancia neologizadora, adaptándola a las características fonéticas del castellano; Schifano refuerza la jergalidad de la alusión, pero transportando todo al área francesa:

> Sí, pero luego llega el Barbarroja y os **escuataña como a un babio, o hablando propiamente, os revienta como a un sapo**.

> Oui, mais ensuite arrive le Barberousse et **il vous réduit à une vesse de conil, autrement dit il vous souffle comme un pet de lapin**. *(Schifano).*

No es casualidad que, eliminando el juego entre expresión dialectal y traducción, los textos catalán, inglés y alemán resulten más breves que los otros dos (y que el original).

Nota Nergaard (2000: 289) que a veces la refundición es la única forma de llevar a cabo una traducción que definiríamos «fiel», y cita su versión noruega de mi «Frammenti» aparecido en *Diario mínimo*, donde imagino que una sociedad del futuro descubre, tras una catástrofe atómica, una recopilación de canciones y las entiende como momentos culminantes de la

poesía italiana del siglo XX. El juego cómico nace del hecho de que los descubridores aplican complejos análisis críticos a las canciones de San Remo o a letras de canciones de los años treinta como «Pippo non lo sa». Nergaard, al verter este texto al noruego, se dio cuenta de que si hubiera citado, traducidos literalmente, los versos de las canciones italianas, desconocidas para los lectores noruegos, nadie habría captado la comicidad del juego. Decidió, por lo tanto, sustituir las canciones italianas con canciones noruegas equivalentes. De hecho, pasó lo mismo con la traducción inglesa de Bill Weaver, que naturalmente consigo apreciar más porque reconozco los populares estribillos de Broadway.[74]

Naturalmente, éstos son ejemplos de refundición *pardal*, o sea, *local*. Se sustituye la canción pero no el resto de la historia, es más, se sustituye la canción precisamente para que en otra lengua se pueda comprender el resto de la historia (obteniendo el mismo efecto global). Como veremos en el capítulo 12, los casos que denomino como refundición total o radical son distintos.

En todos estos ejemplos, sin duda, los traductores producen (aun en medida distinta) el mismo efecto que el texto italiano quería producir. El juicio sobre la corrección puede pronunciarse admitiendo por conjetura que el efecto que debe producirse es X_n mientras el texto de destino produce a lo sumo el efecto X_{n-1}. Claro que estamos en el plano del juicio de gusto, y no hay una regla tajante. El único criterio para poder decir que se trata todavía de una traducción es que se respete la condición de reversibilidad.

Naturalmente, y una vez más, la reversibilidad hay que negociarla. Creo que si se retraduce al italiano la versión Lozano del pasaje de la *Isla*, se puede reconocer el texto fuente, aunque cambien los versos del enamorado Roberto. Es más, el traductor sensible se sentiría inducido a refundir a su vez, encontrando equivalentes en la poesía barroca italiana (quizá no los mismos, pero capaces de producir el mismo efecto). Lo mismo sucede en el caso citado por Nergaard: creo que un hipotético retroversor de mi texto noruego entendería que, en lugar de esas cancioncillas escandinavas habría que poner, si no «Volare», por lo menos «Piccolissima serenata».

6
Referencia y sentido profundo

En semántica se ha discutido, y se sigue discutiendo, si las propiedades expresadas por un determinado término son esenciales, diagnósticas o accidentales. Sin retomar esta amplia discusión (véase, por ejemplo, Violi, 1997), sugeriría que estas diferencias son diferencias que dependen siempre del contexto. En el caso de *chaumière,* la propiedad de ser un tipo de vivienda es esencial, desde luego, pero hemos visto cómo dos traductores distintos consideran más o menos accidental el hecho de tener el tejado de paja. Negociar el Contenido Nuclear de un término quiere decir decidir qué propiedades deben considerarse contextualmente accidentales y si se pueden, por así decir, narcotizar.

Ahora, sin embargo, me gustaría proponer un ejemplo de negociación que en apariencia es absolutamente correcta y que, aun así, plantea un problema inquietante.

6.1. Infringir la referencia

En mi *Lector in fabula* (Eco, 1979) analizo un cuento de Alphonse Allais, *Un drame bien parisien.* Para la edición inglesa de este ensayo, mi amigo Fred Jameson hizo expresamente una traducción de ese relato. En el segundo capítulo del cuento, los dos protagonistas, Raoul y Marguerite, una noche, salen del teatro y mientras vuelven a casa en un *coupé,* empiezan a pelearse. Nótese que el tono y el objeto de esa pelea serán esenciales para la continuación del relato.

Jameson traduce que volvían a casa en *hansom cab.* ¿Es una buena traducción para *coupé*? Los diccionarios nos dicen que un *coupé* es un carruaje pequeño y cerrado, con cuatro ruedas, dos plazas interiores, y el cochero fuera, de frente. A menudo se confunde el *coupé* con un *brougham*, que, en cambio, puede tener dos o cuatro ruedas, dos o cuatro plazas internas, y el cochero se sienta fuera pero en la parte de atrás. Un *hansom* es prácticamente parecido a un *brougham* y lleva el cochero en la parte de atrás (excepto que tiene siempre dos ruedas). Cuando se comparan, por lo tanto, un *coupé* y un *hansom,* la posición del cochero se convierte en elemento diagnóstico, diferencia que podría resultar crucial en un contexto adecuado. ¿Era crucial en *Un drame,* y podemos decir que la traducción de Jameson es infiel?

No sé por qué Jameson no usó el término *coupé*, que a estas alturas existe en el léxico inglés. Quizá lo hizo porque consideró que *hansom* era una palabra más comprensible para su lector, y sobre todo porque al hablante normal la palabra *coupé* le evoca ya un tipo de automóvil y no un carruaje. Si es así, hizo muy bien, y el suyo es un excelente ejemplo de negociación.[75]

En efecto, en ese pasaje, incluso la peor de las traducciones explicitaría que los dos vuelven a casa en un coche de caballos, pero lo que es particularmente relevante es que están peleándose y que, tratándose de una pareja de burgueses de buenas maneras, pretenden resolver su problema *de forma privada.* Lo que ellos necesitaban era una carroza *cerrada* de carácter burgués, no un vulgarísimo ómnibus con una muchedumbre de pasajeros. En esa situación, la posición del cochero era irrelevante. Un *coupé*, un *brougham o* un *hansom*, cualquiera les habría valido. Si, para la comprensión de la historia, la posición del cochero no era esencial, el traductor podía considerarla perfectamente accidental, y narcotizarla.

Aun así, nace un problema. El texto original decía que la pareja había tomado un *coupé* y el texto traducido dice que habían tomado un *hansom.* Intentemos visualizar la escena. En el caso del texto francés (admitiendo que conozcamos bien el significado de las palabras), nuestros dos protagonistas viajan en una carroza con el cochero sentado delante; en el caso del texto inglés, el lector visualiza una carroza con el cochero sentado

detrás. Hemos dicho que la diferencia es irrelevante, pero, desde el punto de vista de un criterio de verdad, los dos textos construyen dos escenas distintas, es decir, dos mundos posibles donde dos individuos (las dos respectivas carrozas) son diferentes. Si un periódico dijera que el primer ministro llegó al lugar del desastre en helicóptero, cuando en realidad llegó en coche, probablemente, ningún lector se quejaría, siempre y cuando la noticia verdaderamente relevante fuera que el primer ministro estuvo de verdad en ese lugar. Pero ¿y si la diferencia relevante fuera el haber ido de forma urgente o tomándoselo con calma? En ese caso, el diario habría dado una noticia falsa.

Lo que aquí está en juego es el problema de la referencia y de cómo una traducción debe respetar los actos de referencia del texto original. Entiendo referencia en su sentido más estricto (véase Eco, 1997, § *5),* esto es, como un acto lingüístico mediante el cual, dado como reconocible el significado de los términos que se usan, se indican individuos y situaciones de un mundo posible (que puede ser tanto el mundo en el que vivimos como el que describe un relato) y decimos que en una determinada situación espaciotemporal se da el caso de que haya determinadas cosas o se verifiquen determinadas situaciones. *Los gatos son mamíferos* no constituye, desde este punto de vista mío, un acto de referencia, sino que establece en puridad cuáles son las propiedades que debemos asignar a los gatos en general para poder usar de forma intersubjetivamente razonable la palabra *gato,* así como para poder usar esta palabra en eventuales actos de referencia (y lo mismo sucedería con la afirmación *Los unicornios son blancos).* Si se me proponen expresiones como *Los gatos son anfibios* o *Los unicornios son a rayas,* es probable que las condene como «falsas», aunque en realidad pretendo decir que están «equivocadas», por lo menos si damos crédito a los manuales de zoología y a las descripciones de unicornios transmitidas por los bestiarios antiguos. Para decidir que *Los gatos son anfibios* es una expresión correcta es preciso remodelar todo el sistema de nuestros conocimientos, tal como sucedió cuando se decidió que era errónea la aseveración *Los delfines son peces.*

En cambio, expresiones como *En la cocina hay un gato*, *Mi gato Félix está enfermo*, *Marco Polo en el* Libro de las Maravillas *dice haber visto unos unicornios* se refieren a situaciones del mundo real. Estas afirmaciones pueden controlarse empíricamente y juzgarse verdaderas o falsas. Naturalmente, añado que, para elaborar definiciones generales como *Los delfines son mamíferos*, han sido necesarios numerosos actos de referencia a experiencias concretas, lo cual no quita que en la vida cotidiana nosotros usamos *Los gatos son mamíferos* y *Hay un gato en la alfombra* de forma distinta. En el segundo caso, si no confiamos en el hablante, nos sentimos llevados a controlar *de visu*; en el primero, abrimos la enciclopedia para ver si la afirmación es correcta.

Es cierto que puede haber textos que no comprenden actos de referencia (por ejemplo, un diccionario, o una gramática, o un manual de geometría plana) pero, en la mayor parte de los casos, los textos (que son crónicas, narraciones, poemas épicos u otros) ponen en juego actos de referencia. El texto de un artículo de periódico que afirma que cierto personaje político ha muerto requiere que se controle de alguna manera (si confiamos en el periódico) que lo dicho es verdad. Un texto narrativo que diga que el príncipe Andréi ha muerto nos compromete a aceptar la idea de que (en el mundo posible de *Guerra y paz)* el príncipe Andréi ha muerto de verdad, de forma que el lector protestaría si lo viera volver a aparecer en la continuación de la novela, y juzgaría mendaz la afirmación de otro personaje que afirmara que el príncipe Andréi está vivo.

El traductor no debería permitirse cambiar las referencias del texto narrativo, y efectivamente ningún traductor se permitiría decir, en su versión, que David Copperfield vivía en Madrid o que Don Quijote vivía en un castillo de Gascuña.

6.2. Referencia y estilo

Sin embargo, hay casos en que es posible desatender la referencia para poder verter la intención estilística del texto original.

La isla del día de antes se basa esencialmente en una reescritura del estilo barroco del siglo XVII, con muchas citas implícitas de poetas y prosistas de la época. Es natural que incitara a los traductores a no traducir literalmente mi texto sino a buscar —cuando era posible— equivalentes en la poesía barroca de su tradición literaria. En el capítulo 32, el protagonista describe los corales del océano Pacífico. Como los ve por vez primera, debe recurrir a metáforas y símiles, sacándolos del universo vegetal o mineral que le resulta conocido. Circunstancia estilística que me planteó notables problemas léxicos puesto que, teniendo que nombrar distintos matices del mismo color, Roberto no podía repetir más veces términos como rojo o carmín, o color geranio, sino que tenía que variar mediante sinónimos. Y ello no sólo por razones de estilo, sino también por la exigencia retórica de crear hipotiposis, es decir, darle al lector la impresión «visual» de una inmensa cantidad de colores distintos. Había pues un doble problema para el traductor: encontrar adecuadas referencias cromáticas en la propia lengua y una cantidad igual de términos más o menos sinónimos para el mismo color.

Por ejemplo, Lozano (2000: 591) se había encontrado ya ante un problema análogo en el capítulo 22. El padre Caspar intenta describir a Roberto el color de la misteriosa Paloma Naranjada, le parece que rojo no es el término adecuado y Roberto intenta sugerir:

> Rubbio, rubeo, rossetto, rubeolo, rubescente, rubecchio, rossino, rubefacente, suggeriva Roberto. *Nein, Nein*, si irritava padre Caspar. E Roberto: come una fragola, un geranio, un lampone, una marasca, un ravanello.

Lozano observa que, además del hecho de que en el texto italiano se usan ocho términos para el rojo, mientras que el español tiene que limitarse a siete, el problema lo constituía el hecho de que el geranio en el XVII se denominaba en español *pico de cigüeña* y «ello generaba dos consecuencias que no resultaban bienvenidas: por una parte, la dificultad de comprensión de un término no especializado y de uso común en italiano contra un término en desuso en español (en efecto fue sustituido por el posterior

geranio); por la otra, la intrusión de un término que en su forma recuerda elementos de naturaleza animal en una serie de elementos todos ellos vegetales». Por lo tanto, Lozano sustituyó el geranio por una *clavellina:*

> Rojo, rubro, rubicundo, rubio, rufo, rojeante, rosicler, sugería Roberto. *Nein, nein,* irritábase el padre Caspar. Y Roberto: como una fresa, una **clavellina,** una frambuesa, una guinda, un rabanillo.

Y comenta: «Al hacerlo se ha obtenido una asonancia indirecta que acompaña al inevitable fresa/frambuesa: clavellina/rabanillo».

Volviendo a los corales, tampoco en ese caso estaba claro que la operación pudiera lograrse fácilmente en cualquier lengua. Por lo tanto, invité a los traductores a cambiar libremente de color cuando no encontraran sinónimos para el mismo color. No era importante que un determinado coral fuera rojo o amarillo (en los mares del Pacífico se pueden encontrar corales de todos los colores), sino que el mismo término no apareciera dos veces en el mismo contexto, y que el lector (como el personaje) se viera involucrado en la experiencia de una extraordinaria variedad cromática (sugerida por una variedad léxica). Éste es un caso donde la invención lingüística, más allá de la superficie textual del original, y en detrimento del significado inmediato de los términos, debe contribuir a recrear el sentido del texto, la impresión que el texto original quería producir en el lector.

He aquí mi texto original y las soluciones de cuatro traductores:

> Forse, a furia di trattenere il fiato, si era obnubilato, l’acqua che gli stava invadendo la maschera gli confondeva le forme e le sfumature. Aveva messo fuori la testa per dare aria ai polmoni, e aveva ripreso a galleggiare ai bordi dell’argine, seguendone anfratti e spezzature, là dove si aprivano corridoi di cretone in cui si infilavano arlecchini avvinati, mentre su di un balzo vedeva riposare, mosso da lento respiro e agitare di chele, un gambero crestato di fior di latte, sopra una rete di

coralli (questi simili a quelli che conosceva, ma disposti come il cacio di fra' Stefano, che non finisce mai).

Quello che vedeva ora non era un pesce, ma neppure una foglia, certo era cosa vivente, come due larghe fette di materia albicante, bordate di chermisi, e un ventaglio di piume; e là dove ci si sarebbero attesi degli occhi, due coma di ceralacca agitata.

Polipi soriani, che nel loro vermicolare lubrico rivelavano l'incarnatino di un grande labbro centrale, sfioravano piantagioni di mentule albine con il glande d'amaranto; pesciolini rosati e picchiettati di ulivigno sfioravano cavolfiori cenerognoli spruzzolati di scarlattino, tuberi tigrati di ramature negricanti… E poi si vedeva il fegato poroso color colchico di un grande animale, oppure un fuoco artificiale di rabeschi argento vivo, ispidumi di spine gocciolate di sanguigno e infine una sorta di calice di flaccida madreperla…

Perhaps, holding his breath so long, he had grown befuddled, and the water entering his mask blurred shapes and hues. He thrust his head up to let air into his lungs, and resumed floating along the edge of the barrier, following its rifts and anfracts, past corridors of chalk in which vinous harlequins were stuck, while on a promontory he saw reposing, stirred by slow respiration and a waving of claws, a lobster crested with whey over a coral net (this coral looked like the coral he knew, but was spread out like the legendary cheese of Fra Stefano, which never ends).

What he saw now was not a fish, nor was it a leaf; certainly it was a living thing, like two broad slices of whitish matter edged in crimson and with a feather fan; and where you would have expected eyes there were two horns of whipped sealing-wax.

Cypress-polyps, which in their vermicular writhin revealed the rosy color of a great central lip, stroked plantations of albino phalli with amaranth glandes; pink minnows dotted with olive grazed ashen cauliflowers sprayed with scarlet striped tubers of blackening copper… And, then he could see the porous, saffron liver of a great animal, or else an artificial fire of mercury arabesques, wisps of thorns dripping

sanguine and finally a kind of chalice of flaccid mother-of-pearl… *(Weaver).*

Peut-être, à force de retenir son souffle, s'était-il obnubilé, l'eau qui envahissait son masque lui brouillait-elle les formes et les nuances. Il avait mis sa tête à l'air pour emplir ses poumons, et avait recommencé de flotter sur les bords de la barrière, à suivre les anfractuosités et les trouées où s'ouvraient des couloirs de cretonne dans lesquels se faufilaient des arlequins ivres, tandis qu'au-dessus d'un escarpement il voyait se reposer, animé de lente respiration et remuement de pinces, un homard crêté de mozzarella, surplombant un lacis de coraux (ceux-ci semblables à ceux-là qu'il connaissait, mais disposés comme le fromage de Frère Etienne, qui ne finit jamais).

Ce qu'il voyait maintenant n'était pas un poisson, mais pas non plus une feuille, à coup sûr une chose vive, telles deux larges tranches de matière blanchâtre, bordées de rouge de kermes, et un éventail de plumes; et là où l'on aurait attendu des yeux, s'agitaient deux comes de cire à cacheter.

Des polypes ocellés, qui dans leur grouillement vermiculaire et lubrifié révélaient l'incarnadin d'une grande lèvre centrale, effleuraient des plantations d'olothuries albuginées au gland de passe-velours; de petits poissons rosés et piquetés d'olivette effleuraient des choux-fleurs cendreux éclaboussés d'écarlate, des tubercules tigrés de ramures fuligineuses… Et puis on voyait le foie poreux couleur colchique d'un grand animal, ou encore un feu d'artifice d'arabesques vif-argent, des hispidités d'épines dégouttantes de rouge sang et enfin une sorte de calice de nacre flasque… (*Schifano).*

Vielleicht hatte sich infolge des langen Atemanhaltens sein Blick getrübt, oder das in die Maske eindringende Wasser lieβ die Formen und Farbtöne vor seinen Augen verschwimmen. Er hob den Kopf und reckte ihn hoch, um sich die Lunge mit frischer Luft zu füllen, und schwamm dann weiter am Rand des unterseelschen Abgrunds entlang, vorbei an Schluchten und Schründen und Spalten, in denen sich weinselige

Harlekine tummelten, während regios auf einem Felsvorsprung, bewegt nur durch langsames Atmen und Scherenschwenken, ein Hummer hockte mit einem Kamm wie aus Sahne, lauernd über einem Netzgeflecht von Korallen (diese gleich denen, die Roberto schon kannte, aber angeordnet wie Bruder Stephans Hefepilz, der nie endet).

Was er jetzt sah, war kein Fisch, aber auch kein Blatt, es war gewiß etwas Lebendiges: zwei große Scheiben weißlicher Materie, karmesinrot gerändert, mit einem fächerförmigen Federbusch; und wo man Augen erwartet hätte, zwei umhertastende Hörner aus Siegellack.

Getigerte Polypen, die im glitschigen Wurmgeschlinge ihrer Tentakel das Fleischrot einer großen zentralen Lippe enthüllten, streiften Plantagen albinoweißer Phalli mit amarantroter Eichel; rosarot und olivbraun gefleckte Fischchen streiften aschgraue Blumenkohlköpfe mit scharlachroten Pünktchen und gelblich geflammte Knollen schwärzlichen Astwerks… Und welter sah man die lilarote poröse Leber eines großen Tiers oder auch ein Feuerwerk von quecksilbrigen Arabesken, Nadelkissen voll bluttriefender Domen und schließlich eine Art Kelch aus mattem Perlmutt… *(Kroeber).*

Quizá, a fuerza de contener la respiración, habíase obnubilado, el agua le estaba invadiendo la máscara, confundíale formas y matices. Había sacado la cabeza para dar aire a los pulmones, y había vuelto a sobrenadar al borde del dique, siguiendo anfractos y quebradas, allá donde se abrían pasillos de greda en los que introducíanse arlequines envinados, mientras sobre un peñasco veía descansar, movido por una lenta respiración y agitar de pinzas, un cangrejo con cresta nacarada, encima de una red de corales (éstos similares a los que conocía, pero dispuestos como panes y peces, que no se acaban nunca).

Lo que veía ahora no era un pez, mas ni siquiera una hoja, sin duda era algo vivo, como dos anchas rebanadas de materia albicante, bordadas de carmesí, y un abanico de plumas; y allá donde nos habríamos esperado los ojos, dos cuernos de lacre agitado.

Pólipos sirios, que en su vermicular lúbrico manifestaban el encarnadino de un gran labio central, acariciaban planteles de méntulas

> albinas con el glande de amaranto; pececillos rosados y jaspeados de aceituní acariciaban coliflores cenicientas sembradas de escarlata, raigones listados de cobre negreante… Y luego veíase el hígado poroso color cólquico de un gran animal, o un fuego artificial de arabescos de plata viva, hispidumbres de espinas salpicadas de sangriento y, por fin, una suerte de cáliz de fláccida madreperla… (*Lozano).*

Aunque los traductores han hecho todo lo posible para respetar mis sugerencias cromáticas, hay que notar que cuando yo digo que *c'era il fegato poroso color colchico di un grande animale*, dejé el color sin determinar porque el cólquico puede ser amarillo, o lila, o de otros colores. Weaver eligió, en cambio, *saffron*, Kroeber *lilarote.* Weaver habla de *cypress-polyps*, Schifano de *polypes ocellés*, Lozano de *pólipos sirios*, mientras que el original hablaba de pólipos que evocaban una piel a rayas. Desde el punto de vista del buen sentido, esto significa contar historias distintas y traducir en el colegio *soriano* con *ocellé* o *sirio* merecería el bolígrafo rojo.

El traductor alemán encontró, para mis pólipos rayados, la expresión *getigerte Polypen.* Probablemente esta expresión le permitía mantener bien su ritmo discursivo, mientras que Weaver, Lozano y Schifano se habrían sentido molestos por un equivalente tan literal —entre otras cosas porque una explícita mención de rayas se encuentra poco más adelante donde se habla de *tuberi tigrati*, que precisamente se convierten en *striped tuber, tubercules tigrées, raigones listados*, mientras que en este punto Kroeber, que ya había empleado su *getigerte*, cambia decididamente tanto la forma como el color, hablando de *gelblich geflammete Knollen schwärzlichen Astwerks*, es decir, de ramificaciones negruzcas que muestran protuberancias flameadas de amarillo.

Una línea más abajo menciono *mentule albine con il glande di amaranto. Mentula* es el término latino para el pene, y tanto Weaver como Kroeber han traducido *phalli*, mientras Lozano ha creado un neologismo de apariencia muy castellana (como también ha hecho con *hispidumbres).* Quizá para Schifano el término francés no se prestaba a mantener el ritmo que había adoptado, o los que a él le parecían valores fonosimbólicos que

habían de ser conservados. Por lo tanto, traduce *olothuries,* término que sugiere una forma faliforme, sabiendo que la sugerencia anatómica estaba reforzada inmediatamente después por la alusión al glande.

En el primer párrafo, hablo de pasillos de *cretone*, usando un término arcaico para un terreno rico de creta. Weaver traduce *chalk* y Lozano *greda*, mientras que Kroeber evita el término hablando más en general de *Schluchten und Schründen und Spalten,* evocando hendiduras rocosas. Schifano parece entender, en cambio, *cretone* como *cretonne* (que es una tela). Pero quizá quería mantener el sonido de la palabra italiana y, en esa página llena de símiles y metáforas, también un pasillo submarino parecido a un tejido no queda mal.

Otra licencia evidente nace de mi *avvinati*, término que sugiere un color vinoso, pero que existía sólo en el italiano barroco (y que, a primera vista, puede entenderse como *avinazzati).* Weaver sale del apuro con *vinous,* que puede significar al mismo tiempo el color del vino y el borracho; y Lozano sugiere el color recurriendo a un término raro como *envinados.* Kroeber y Schifano eligen, en cambio, la isotopía etílica, y traducen el uno *weinselige*, el otro *ivres.* No estoy seguro de que se trate de un simple malentendido: quizá ninguno de los dos traductores tenía un término tan «precioso» en su lengua y prefirieron desplazar la connotación «vinosa» del color al movimiento ondulante de esos peces arlequinados. Lo que me interesa notar es que, cuando leí su traducción en el manuscrito, no me llamó la atención este cambio, señal de que el ritmo y la vivacidad de la escena parecían funcionar perfectamente.

Los traductores, en definitiva, tenían que elaborar esta decisión interpretativa: la fábula es que Roberto ve unos corales así y así, pero es evidente que el efecto que el texto quiere alcanzar (la *intentio operis)* es que el lector tenga una impresión cromática que varía sin cesar; el rasgo estilístico adoptado para dar esta impresión cromática se basa en evitar cualquier repetición del mismo término de color; por lo tanto, el propósito de la traducción es obtener la misma relación entre cantidades de términos y cantidades de colores.

6.3. Referencia e historia «profunda»

En la traducción inglesa de *El péndulo de Foucault* me he encontrado ante un problema planteado por el siguiente diálogo (y para facilitar la comprensión lo transcribo en términos teatrales, sin los «él dijo» del caso):

> Diotallevi —Dio ha creato il mondo parlando, mica ha mandato un telegramma.
>
> Belbo —Fiat lux, stop. Segue lettera.
>
> Casaubon —Ai Tessalonicesi, immagino.

Es un simple intercambio de ocurrencias joviales, que aun así son importantes para caracterizar el estilo mental de los personajes. Los traductores francés, alemán y castellano no tuvieron problemas y tradujeron:

> Diotallevi —Dieu a créé le monde en parlant, que l'on sache il n'a pas envoyé un télégramme.
>
> Belbo —Fiat Lux, stop. Lettre suit.
>
> Casaubon —Aux Thessaloniciens, j'imagine (*Schifano).*

> Diotallevi —Gott schuf die Welt, indem er sprach. Er hat kein Telegramm geschickt.
>
> Belbo —Fiat lux. Stop. Brief folgt,
>
> Casaubon —Vermutlich an die Thessalonicher *(Kroeber).*

> Diotallevi —Dios creó el mundo hablando, no se le ocurrió enviar ningún telegrama.
>
> Belbo —Fiat lux, stop. Va carta.
>
> Casaubon —A los tesalonicenses, supongo (*Pochtar-Lozano*).

No le resultó tan fácil al traductor inglés. La gracia se basaba en el hecho de que en italiano (como en francés y alemán) se usa la misma

palabra, *lettera*, tanto para indicar las misivas postales como para los mensajes de san Pablo. En castellano, conviven las denominaciones *carta* y *epístola*, y bastaba con elegir la primera; pero en inglés, las de san Pablo son sólo *epistles.* Por lo tanto, si Belbo hablara de *letter* no se entendería la referencia paulina, y si hablara de *epistle*, en cambio, no se entendería la referencia al telegrama. Y he aquí que con el traductor se decidió alterar el diálogo tal como sigue, distribuyendo de manera distinta la responsabilidad de la sutileza:

> DIOTALLEVI —God created the world by speaking. He didn't send a telegram.
>
> BELBO —Fiat Lux, stop.
>
> CASAUBON —Epistle follows.

Aquí es Casaubon el que se asume la doble función del juego carta-telegrama y de la referencia paulina, mientras al lector se le pide que integre un pasaje que queda implícito y elíptico. En italiano, el juego se basaba en una identidad léxica, o de significantes, en inglés en una identidad de significado, que es preciso inferir, entre dos lexemas distintos.

En este ejemplo, invité al traductor a que pasara por alto el significado literal del original para conservar el «sentido profundo». Se podría objetar que yo, el autor, estaba imponiendo una interpretación autorizada de mi texto, traicionando el principio de que el autor no debe proponer interpretaciones privilegiadas. Pero el traductor fue el primero en entender que una traducción literal no funcionaría, y mi aportación se limitó a sugerir una solución. En general, no es el autor el que influye en el traductor sino el traductor quien, pidiéndole amparo al autor con respecto a una modificación que advierte como osada, le permite entender el verdadero sentido de lo que él, como autor, había escrito. Debo decir que la solución inglesa me parece más fulminante que la original, y quizá —si tuviera que reescribir la novela — la adoptaría.

Siempre en mi *Péndulo de Foucault* pongo en boca de los personajes muchas citas literarias. La función de estas citas es mostrar la incapacidad de esos personajes de mirar al mundo si no es a través de la lente de la cita. Ahora bien, en el capítulo 57, al describir un viaje en coche entre las colinas, el texto italiano dice:

> … man mano che procedevamo, I'orizzonte si faceva più vasto, benché a ogni curva aumentassero i picchi, su cui si arroccava qualche villaggio. Ma tra picco e picco si aprivano orizzonti interminati —al di là della siepe, come osservava Diotallevi…

Si ese *al di là della siepe* se hubiera traducido literalmente, se habría perdido algo. En efecto, esa expresión remite a *L'infinito* de Leopardi, y la cita aparece en ese texto no porque yo quisiera hacerle saber al lector que había un seto, sino porque quería mostrarle que Diotallevi conseguía tener una experiencia del paisaje sólo remitiéndose a su experiencia de la poesía. Avisé a los distintos traductores que el seto no era importante, y ni siquiera la remisión a Leopardi, sino que tenía que ser a toda costa una remisión literaria. Y he aquí cómo algunos traductores resolvieron el problema (y cómo la cita cambia también entre dos lenguas afines como castellano y catalán):

> Mais entre un pie et l'autre s'ouvraient des horizons infinis — au-dessus des étangs, au-dessus des vallées, comme observait Diotallevi… (*Schifano*).

> … at every curve the peaks grew, some crowned by little villages; we glimpsed endless vista. Like Darién, Diotallevi remarked… *(Weaver).*

> Doch zwischen den Gipfeln taten sich endiose Horizonte auf — jenseits des Heckenzaunes, wie Diotallevi bemerkte… *(Kroeber).*

> Pero entre pico y pico se abrían horizontes ilimitados: el sublime espacioso llano, como observaba Diotallevi… (*Pochtar-Lozano*).
>
> Però entre pic i pic s'obrien horitzons interminables: tot era prop i lluny, i tot tenia com una resplendor d'eternitat, com ho observava Diotallevi… *(Vicens).*

Más allá de otras evidentes elecciones o licencias estilísticas, cada traductor introdujo una remisión a un pasaje de la propia literatura, que el lector al que se dirigía la traducción podía reconocer.

Una solución análoga se adoptó para un ejemplo parecido. En el capítulo 29 se dice que

> La sera era dolce ma, come avrebbe scritto Belbo nei suoi files, esausto di letteratura, non spirava un alito di vento.

Recordé a mis traductores que *non spirava un alito di vento* era una cita de Manzoni, con una función similar a la del seto leopardiano. Y he aquí cuatro traducciones:

> La noche era dulce pero, como habría escrito Belbo en sus *files*, exhausto de literatura, el céfiro no silbaba (*Pochtar-Lozano).*
>
> It was a mild evening; as Belbo, exhausted with literature, might have put in one of his files, there was nought but a lovely sighing of the wind (*Weaver*).
>
> Le soir était doux mais, comme l'aurait écrit Belbo dans ses *files*, harassé de littérature, les souffles de la nuit ne flottaient pas sur Galgala *(Schifano).*
>
> Es war ein schöner Abend, aber, wie Belbo bekifft von Literatur in seinen *files* geschreiben hätte, kein Lufthauch regte sich, über alle

Gipfeln war Ruh *(Kroeber).*

Me gusta la solución alemana (aunque enriquece un poco el texto) porque, después de haber dicho que no había viento, añade una reconocible cita goetheana (que dice que en la cima de las montañas reinaba el silencio). Al añadir esas montañas, que nada tienen que ver con el contexto, dado que la escena se desarrolla en una habitación de hotel en Bahía, la «literariedad» —y la ironía con la que el narrador se demuestra consciente de ella— se vuelve aún más evidente.

El problema, sin embargo, como en el caso del *hansom cab*, no es tanto preguntarnos si todas las traducciones que acabamos de citar son «fieles» y a qué. Es que son *referencialmente falsas.*

El original decía que Casaubon había dicho *p* mientras el texto inglés dice que había dicho *q;* Diotallevi ve un seto mientras en otras lenguas ve otras cosas; Casaubon en italiano niega que haya viento y en alemán menciona unas montañas que nada tienen que ver con los acontecimientos de la novela… ¿Es posible una traducción que conserva el sentido del texto cambiando su referencia, visto que la referencia a mundos es una de las características del texto narrativo?

Se objetará que los actos de referencia en un mundo ficticio están supeditados a menos controles que los actos de referencia, pongamos, en un periódico. Pero ¿qué se diría si un traductor francés nos propusiera un Hamlet que, en lugar de *to be or not to be*, dijera *vivre ou bien mourir?* Preveo la objeción; un texto célebre como *Hamlet* no puede cambiarse, ni siquiera para favorecer la comprensión de un juego de palabras, mientras que con *El péndulo de Foucault* uno puede hacer lo que le dé la gana y nadie se preocupará. Con todo, hemos visto que parece lícito, en una traducción italiana, decir que Hamlet afirma haber notado, detrás del tapiz, un ratón, y es decir, un *mouse*, y no un *rat.* ¿Por qué esta variación es irrelevante en la traducción de Shakespeare mientras tiene una relevancia total en la traducción de *La peste* de Camus?

Para la broma entre Casaubon, Diotallevi y Belbo, el traductor y yo nos concedimos una licencia sobre el juego de palabras, pero nunca habríamos osado cambiar la frase inicial *Dios creó el mundo* con *El diablo creó el mundo* o *Dios no creó el mundo.* ¿Por qué una licencia es aceptable y la otra no podría serlo nunca?

Aun así, está claro que sólo a través de esa «infidelidad» literal el traductor podía sugerir el sentido de los episodios, es decir, el motivo por el que se relataban e iban adquiriendo relieve en el curso de la narración. Para tomar esa decisión (y creo que mis traductores habrían hecho lo mismo sin mis sugerencias), el traductor tenía que interpretar todo el texto, para decidir de qué manera solían pensar y portarse los personajes.

Interpretar significa hacer una apuesta al sentido de un texto. Este sentido —que un traductor puede decidir determinar— no está oculto en ningún hiperuranio, ni lo evidencia de forma vinculante la Manifestación Lineal. Es sólo el resultado de una serie de inferencias que pueden ser compartidas o no por otros lectores. En el caso del seto, el traductor tiene que hacer una abducción textual: (i) la referencia a un seto parece un caso curioso de posible costumbre a la cita intertextual, pero también es posible que yo sobreinterprete un sencillo accidente léxico; (ii) con todo, si formulo la hipótesis de una Regla según la cual Diotallevi y sus amigos hablan siempre por alusiones literarias, y la mención del seto resultara un Caso de esta Regla, entonces (iii) el Resultado ante el que me encuentro no sería en absoluto accidental. El traductor controla en otras partes de la novela y saca la conclusión de que los tres personajes hacen a menudo alusiones literarias (la historia de las cartas de san Pablo y la cita manzoniana son un ejemplo), y decide tomarse en serio la alusión al seto.

Sin duda, toda la historia de una cultura asiste al traductor a la hora de hacer sus apuestas, así como toda una teoría de las probabilidades asiste al jugador ante la ruleta. Sin embargo, toda interpretación sigue siendo una apuesta. También se podía decir que los lectores extranjeros no prestarían atención a Darien, a los *horizons infinis* o al *sublime espacioso llano.* Quizá aceptarían ese seto que venía de la cultura italiana sin preguntarse si había

sido mencionado antes. Pero mis traductores y yo apostamos por la importancia de ese detalle.

6.4. Niveles de fábula

Por lo tanto, para ser fiel al sentido profundo de un texto, una traducción puede cambiar la referencia. Pero ¿hasta qué punto? Para aclarar este problema no me queda más remedio que volver a las distinciones entre fábula y trama, y a la posibilidad de transformar el texto en proposiciones sinópticas sobre las que me he demorado en el segundo capítulo.

Respetar la fábula quiere decir respetar la referencia de un texto a mundos posibles narrativos. Si una novela cuenta que el mayordomo descubre el cadáver del conde en el comedor, con un puñal en la espalda, no se puede traducir que lo descubre ahorcado de una viga del granero, es obvio. Aun así, el principio contempla excepciones. Si volvemos al ejemplo de Diotallevi y del seto, vemos que los traductores han cambiado la fábula. En el mundo posible del original había un seto y en el mundo posible de la traducción española había un llano sublime y espacioso.

Pero ¿cuál es la verdadera fábula relatada en esa página de mi novela? ¿El hecho de que Diotallevi viera un seto o el hecho de que estuviera enfermo de literatura y no supiera percibir la naturaleza si no era a través de la cultura? En una novela, el nivel del contenido no está compuesto sólo por acontecimientos brutos (el personaje Tal es así y así), sino también por matices psicológicos, valores ideológicos que dependen de roles actanciales, etc.

El traductor debe decidir cuál es el nivel (o los niveles) de contenido que la traducción debe transmitir, es decir, debe decidir si, para transmitir una fábula «profunda», se puede alterar la fábula «superficial».

Se ha dicho que cada frase (o secuencia de frases) que aparece en la Manifestación Lineal puede ser resumida (o interpretada) por una microproposición. Por ejemplo, las pocas líneas citadas del capítulo 57 de *El péndulo de Foucault* pueden resumirse como

(i) Los personajes están conduciendo a través de las colinas;
(ii) Diotallevi hace una reflexión literaria sobre el paisaje.

Estas microproposiciones se encasillan, en el curso de la lectura, en macroproposiciones más amplias. Por ejemplo, todo el capítulo 57 podrá resumirse como

(i) Los personajes conducen a través de la colinas de las Langhe;
(ii) Visitan un curioso castillo donde aparecen varios símbolos alquímicos;
(iii) Allí se encuentran con algunos ocultistas que ya conocían.

Toda la novela puede resumirse con la hipermacroproposición:

Tres amigos, a modo de juego, inventan una conjura cósmica y la historia que han imaginado se transforma en realidad.

Si las historias están encasilladas de esta manera (o se pueden encasillar), ¿en qué nivel está autorizado a modificar el traductor una historia superficial para conservar la historia profunda? Creo que cada texto permite respuestas distintas. El sentido común sugiere que en *La isla del día de antes* los traductores pueden cambiar «Roberto ve un pólipo atigrado» con «Roberto ve un pólipo maculado», pero desde luego no pueden cambiar la hipermacroproposición «Roberto naufraga en un bajel desierto ante una isla que se halla más allá del meridiano 180».

Por lo tanto, podemos decir que se puede cambiar el significado (y la referencia) de una sola frase para conservar el sentido de la microproposición que inmediatamente la resume, y no el sentido de las macroproposiciones de nivel más alto. Pero ¿qué decir de todas las macroproposiciones de nivel intermedio? No hay regla y la solución hay que negociarla caso a caso. Se ha dicho que, si un personaje cuenta una historieta insípida basada en un juego de palabras banal, que ninguna traducción puede verter, el traductor está autorizado a sustituir la historieta

con otra que muestre eficazmente en la lengua de llegada la insipidez del personaje. Es eso lo que Weaver y yo decidimos para el diálogo ingenioso entre Belbo, Diotallevi y Casaubon.

La partida de la «fidelidad» se juega sobre la base de esas decisiones interpretativas.

6.5. Las referencias de los jeroglíficos y el jeroglífico de la referencia

Para entender a qué se refiere efectivamente un texto (y, por lo tanto, cuál es la fábula profunda que hay que identificar) creo que no resulta inútil una analogía con un pasatiempo como el jeroglífico.

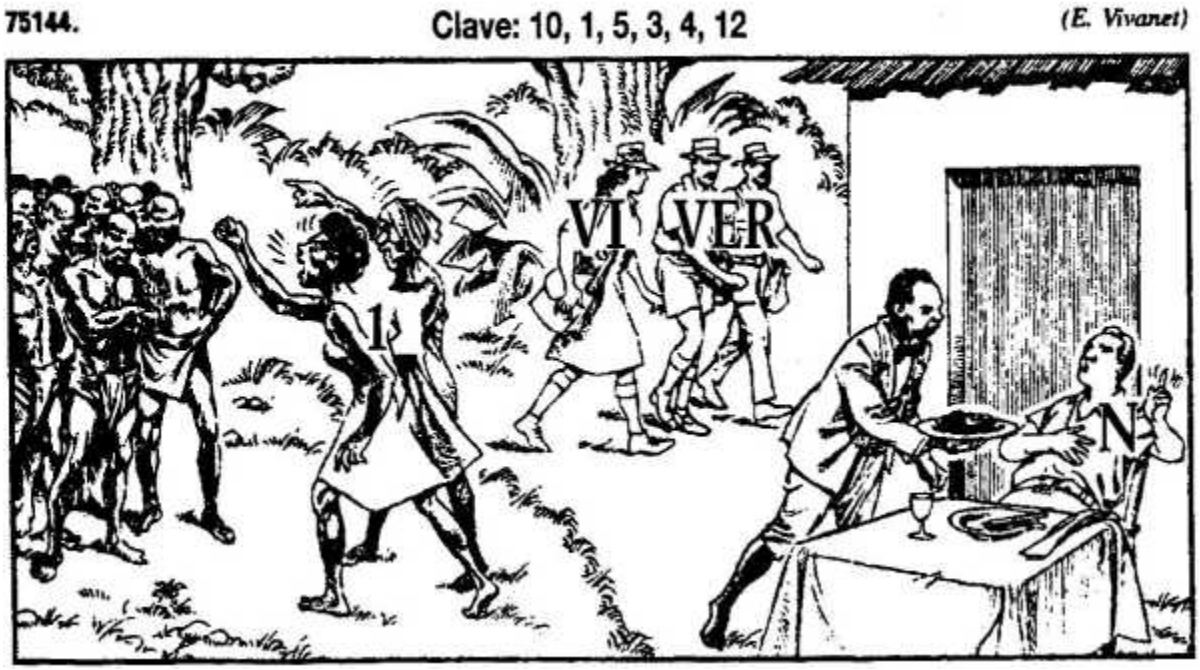

Figura 7[76]

Como es sabido, en los jeroglíficos italianos se representan personajes, acontecimientos y objetos, algunos marcados por letras del alfabeto y otros no. La solución corresponde a una frase cuyos elementos contienen un número de letras que se indica en una clave numérica colocada entre

paréntesis encima de la imagen, que puede ir acompañada por una pregunta o adivinanza.

A la hora de resolverlo, el neófito puede cometer dos errores: o pensar que cuentan (y deben ser interpretadas) sólo las imágenes marcadas con letras, o que la solución depende de la escena en general. No es verdad, el conjunto de la escena es rico en elementos puramente decorativos, a veces con efectos surrealistas, pero, aun así, a veces cuentan también las imágenes no marcadas. Vayamos a nuestro jeroglífico. ¿Es esencial que toda la escena se desarrolle en África? En primera instancia, es mejor suponer que no, pero nunca se sabe. Véase, por ejemplo, la última figura a la derecha. Hace señal de que no y se toca la tripa. Visto que se le ofrece comida, parece ser alguien que rechaza una oferta porque ha comido lo suficiente. Por consiguiente, es pertinente que un camarero (no marcado) le ofrezca comida: si le presentara una botella de licor, el gesto del personaje podría cambiar de sentido, e indicar que no quiere beber alcohol porque le duele la barriga. Si cuenta el camarero, ¿cuenta también que es africano, o eso depende de la puesta en escena elegida por el dibujante para ambientar el acertijo en un contexto colonial?

Y si cuenta el ofrecimiento del camarero, ¿cuenta también el hecho de que las dos mujeres de la izquierda se están dirigiendo a un grupo de indígenas aparentemente bravucones y de mal humor? Además, ¿qué hacen las dos mujeres? ¿Protestan, incitan, insultan, exhortan, sublevan, se enfadan o se encolerizan con los varones? ¿Es importante el hecho de que las que realizan esta acción sean mujeres y los que escuchan varones? ¿Y cuenta el hecho de que son mujeres de color o el hecho de que son mujeres y son dos? Aún más, ¿quiénes son los tres personajes que pasan en segundo plano? ¿Es relevante que sean exploradores, colonos, turistas, blancos (en oposición a los negros) y que se paseen con indiferencia mientras a su izquierda hay alboroto y excitación?

El que resuelve el jeroglífico se plantea todas estas preguntas. Decida como decida definir a las dos mujeres y su gesto, no se le ocurre ninguna palabra de diez letras que pueda unirse a *VI*. Además puede pasarle, como me pasó a mí, que siga una pista falsa para la última figura a la derecha. Doce letras son muchas, y no conseguía concebir palabra alguna tan larga

que contuviera *saciado* o *lleno.* Pensé que si de la figuras anteriores podía sacar un IN habría tenido (de doce letras) un *Insatisfecho.* Claro que antes de *insatisfecho* tenía que aparecer un artículo o algo de dos letras pero no sabía cómo podía sacarlo del grupo de exploradores. Paralizado por esa falsa hipótesis perdí tiempo antes de darme cuenta de que la última figura podía dar *sacio* N. Siguiendo esa hipótesis, la palabra de doce letras podía ser *conversación,* precedida por *La.* Entonces resultaba claro que los tres exploradores podían ser perfectamente un rey con dos pajes o un alférez con dos reclutas, dado que, si focalizamos su acción y abstraemos sus otras características, podíamos obtener *VIva con VER.* El resultado podía ser *VIva conVERsacióN* y era intuitivo que se entabla o se mantiene, o se tiene (por el número de letras de la clave) *una* viva conversación (capturando el *1* de las dos africanas). Por lo tanto, la frase debía acabar con *tener una VIva conVERsacióN.*

¿De dónde sacaba yo ese *tener* y una palabra de diez letras, acompañada por una preposición como *a* (pues la palabra de una letra debía ser *a* a la fuerza)? En estos casos, el que resuelve o sigue intentando entender qué hacen las dos mujeres o empieza una exploración del léxico para encontrar qué se puede hacer para tener una viva conversación. Eligiendo el segundo camino, encontré que se «contribuye» a tener una viva conversación, y entonces me di cuenta de que la fábula verdadera contada por la figuras del primer grupo a la izquierda es que las dos mujeres están enfadadas con los miembros de su tribu y su sintaxis refleja los estereotipos —no sólo cinematográficos— sobre los primitivos. Resultado: *con tribu ira tener.* La solución del jeroglífico es: *contribuir a tener una viva conversación.*

Como se ve, para la figura de la izquierda he tenido que «traducir» en palabras todo lo que se ve en la imagen; es más, he tenido que inferir que la «verdadera historia» era que las negras insultaban a los hombres de su propia tribu. Por el contrario, con el grupo de blancos la verdadera historia no es que fueran exploradores y que estuvieran en África, sino sólo que una de ellos iba con los otros dos.

¿Por qué veo una analogía con el proceso de traducción, sobre todo por lo que concierne a la conservación de referencias esenciales y a la desenvoltura para tratar referencias marginales? Porque el jeroglífico me

dice que no hay una fábula profunda isotópicamente coherente para toda la escena, sino que, según las secciones, en un caso hay que inferir la fábula profunda (e igual sería si hubiera dos indias que hablan con un grupo de pieles rojas), mientras que para el grupo central no hay que perderse en buscar fábulas profundas sino que basta con localizar (¡y conservar a toda costa!) la más superficial de las historias (Fulanita, que no importa quién es, va con otros dos individuos, y no importa quiénes son). Una fábula de profundidad intermedia concierne al blanco que está lleno, donde importa que esté saciado y que alguien le ofrezca comida, mientras no importa que él sea blanco y el camarero negro (podría tratarse de una camarera con traje tirolés la que le ofreciera un pollo, caviar o manzanas); y tampoco cuenta que la escena se desarrolle en un ambiente colonial, visto que la incoherencia onírica propia del jeroglífico permitiría incluso que en ese ambiente se irguiera un hotel de lujo o un castillo medieval.

Todos los ejemplos aducidos en los párrafos previos muestran al traductor lidiando con una serie de elecciones de este tipo (si es pertinente o no que Diotallevi vea un seto, si los corales son rojos o amarillos, o si es esencial que se trate de corales y no de setos, etc., etc.).

Entre otras cosas, al elegir la solución de un jeroglífico como *modelo* de la interpretación textual, se pone en marcha la sugerencia de que el lector (y el traductor con él) no están autorizados a formular *cualquier* hipótesis: la hipótesis de que el blanco estaba *satisfecho* no encontraba confirmación, mientras la de que estaba *sacio* permitía encontrar un sentido tan coherente con todo lo demás que consentía (empezando por el final) la reconstrucción de toda la frase.

Los modelos son sólo modelos: si no, serían la cosa misma. Admito que un jeroglífico no es la *Divina comedia*, y que la lectura de esta última permite mayores licencias interpretativas. Pero menos de las que uno cree, o se espera.

7
Fuentes, desembocaduras, deltas, estuarios

En su ensayo sobre «Miseria y esplendor de la traducción», Ortega y Gasset (1937: 442-443) dice que, contrariamente a una opinión expresada por Meillet, no es verdad que cada lengua pueda expresar cualquier cosa (y recordamos que Quine, 1960, dijo que en una lengua de la jungla no se puede traducir la aseveración *neutrinos lack mass).* Ortega aportaba como prueba:

> La lengua vasca será todo lo perfecta que Meillet quiera, pero el caso es que se olvidó de incluir en su vocabulario un signo para designar a Dios y fue menester echar mano del que significaba «señor de lo alto» —*Jaungoikua*. Como hace siglos desapareció la voluntad señorial, *Jaungoikua* significa hoy directamente Dios, pero hemos de ponernos en la época en que se vio obligada a pensar Dios como una autoridad política y mundanal, a pensar Dios como gobernador civil o cosa por el estilo. Precisamente, este caso nos revela que, faltos de nombre para Dios, costaba mucho trabajo a los vascos pensarlo: por eso tardaron tanto en convertirse al cristianismo…

Soy siempre escéptico ante este tipo de hipótesis a la Sapir-Whorf. Si Ortega tuviera razón, los latinos a duras penas se habrían convertido porque llamaban a Dios *dominus*, que era un apelativo civil y político, y los ingleses experimentarían dificultades para concebir una idea de Dios, puesto que aún hoy lo llaman *Lord,* como si fuera un miembro de su cámara alta. Schleiermacher en «Sobre los distintos métodos de traducir» (1813:35)

había notado que obviamente «todos estamos en poder de la lengua que hablamos; nosotros y todo nuestro pensamiento somos producto de ella. No podemos pensar con total precisión nada que esté fuera de sus fronteras». Pero pocas líneas más abajo añadía que «por otra parte, todo el que piensa libremente, y cuyo espíritu actúa por propio impulso, contribuye también a moldear la lengua». Humboldt (1816) fue el primero en apreciar hasta qué punto las traducciones pueden enriquecer la lengua de llegada en términos de sentido y de expresividad.

7.1. Traducir de cultura a cultura

Ya se ha dicho, y es una idea que ya está aceptada, que una traducción no concierne sólo a un trasvase entre dos lenguas, sino entre dos culturas, o dos enciclopedias. Un traductor no debe tener en cuenta sólo reglas estrictamente lingüísticas, sino también elementos culturales en el sentido más amplio del término.[77]

La verdad es que lo mismo sucede cuando leemos un texto escrito hace siglos. Steiner en el primer capítulo de *Después de Babel* muestra muy bien cómo algunos textos de Shakespeare y de Jane Austen no son plenamente comprensibles por parte del lector contemporáneo que no conozca ni el léxico de la época, ni la base cultural de esos autores.

Partiendo del principio de que, en el curso de los siglos, la lengua italiana se ha transformado menos que otras lenguas europeas, todo estudiante italiano está convencido de que entiende perfectamente el sentido de este soneto dantesco:

> Tanto **gentile** e tanto **onesta pare**
> la **donna** mia, quand’ella altrui saluta,
> ch’ogne lingua deven tremando muta,
> e li occhi no l’ardiscon di guardare.
> Ella si va, sentendosi laudare,
> **benignamente d’umiltà vestuta;**
> e par che sia una **cosa** venuta

da cielo in terra a **miracol** mostrare.

En efecto, el estudiante diría que Dante está alabando lo que parece la amabilidad o cortesía y buena crianza de la propia mujer, que sabe cómo mostrarse humilde de forma benigna, etc.

Como bien ha explicado Contini (1979: 166), en cambio, aparte de toda una serie de variaciones gramaticales y sintácticas con respecto al italiano de hoy en día, en el plano léxico todas las palabras que he puesto en negrita tenían, en los tiempos de Dante, un significado distinto del que le atribuimos nosotros. *Gentile* no quería decir bien educada y con buenos modales, sino que era un término del lenguaje cortés y significaba de noble cuna. *Onesta* se refería al decoro exterior, *pare* no quería decir *parece* y tampoco *aparece*, sino *se manifiesta en su evidencia* (Beatriz es la manifestación visible de la potencia divina). *Donna* quería decir *Domina*, en el sentido feudal del término (en este contexto Beatriz es la Señora del corazón de Dante) y *cosa* significaba más bien *ser* (también superior). Por lo tanto, este principio del soneto, según refiere Contini, habría que leerlo como: «Es tal la evidencia de la nobleza y del decoro de aquella que es mi señora, al saludar, que cualquier lengua tiembla hasta el punto de enmudecer, y los ojos no osan mirarla (…) Ella avanza, mientras escucha las palabras de alabanza, con actitud exterior apropiada a su interna benignidad, y evidencia su naturaleza de haber bajado del cielo a la tierra para representar concretamente la potencia divina».

Es curioso que, en épocas distintas, al intentar tres traducciones inglesas del soneto, se cometen algunos de los errores del lector ingenuo italiano, pero también se recuperan algunos elementos de su verdadero significado, más que por ejercicio filológico quizá por reminiscencias de la traducción poética de la lengua de llegada. He aquí las tres traducciones. La primera es de finales del siglo XIX, y se debe a Dante Gabriele Rossetti:

My lady looks so gentle and so pure
When yielding salutation by the way,
That the tongue trembles and has nought to say,
And the eyes, which fain would see, may not endure.

And still, amid the praise she hears secure,
She walks with humbleness for her array;
Seeming a creature sent from Heaven to stay
On earth, and show a miracle made sure.

Las otras dos son contemporáneas. Una es de Mark Musa y la otra de Marión Shore:

Such sweet decorum and such gende grace
attend my lady's greetings as she moves
that lips can only tremble in silence
and eyes daré not attempt to gaze at her.
Moving, benignly clothed in humility,
untouched by all the praise along her way,
she seems to be a creature come from Heaven
to earth, to manifest a miracle.

My lady seems so fine and full of grace
When she greets others, passing on her way,
That trembling tongues can find no words to say,
And eyes, bedazzled, dare not meet her gaze.
Modestly she goes amid the praise,
Serene and sweet, with virtue her array;
And seems a wonder sent here to display
A glimpse of heaven in an earthly place.

Como podemos ver, se ha recuperado en parte al menos el sentido originario de *donna* y de *gentile* aunque el de *pare* y otras sutilezas no lo haya sido. De alguna manera, el lector de las traducciones inglesas está parcialmente favorecido con respecto al apresurado lector moderno italiano, que podría correr el riesgo de traducir el soneto al inglés como lo hizo Tony Oldcorn (2001), por provocación intencional y con gran menosprecio de los criterios filológicos:

When she says he, my baby looks so neat,
the fellas all clam up and check their feet.
She hears their whistles but she's such a cutie,
she walks on by, and no, she isn't snooty.
You'd think she'd been sent down from the skies
to lay a little magic on us guys.

7.2. La busca de Averroes

El ejemplo más vistoso de malentendido cultural, que produce una cadena de malentendidos lingüísticos, es el de la *Poética* y de la *Retórica* de Aristóteles, tal como fue traducida la primera vez por Averroes, que no conocía el griego, a duras penas conocía el siríaco, y leía a Aristóteles en una traducción árabe del siglo X que procedía a su vez de una versión siríaca de algún original griego. Para complicar las cosas, el Comentario de Averroes a la *Poética*, que es de 1175, lo traduce en 1256 Hermann el Alemán del árabe al latín, traductor que no sabía nada de griego. Sólo más tarde Guillermo de Moerbeke traduce la *Poética* del griego, en 1278. En cuanto a la *Retórica,* en 1256 Hermann el Alemán hizo una traducción del árabe, pero mezclando el texto aristotélico con otros comentarios árabes. Sigue, en un período posterior, una *translatio vetus* del griego, debida probablemente a Bartolomé de Messina. Por último, hacia 1269 o 1270 se pone en circulación una traducción del griego hecha por Guillermo de Moerbeke.

El texto aristotélico está lleno de referencias a la dramaturgia griega y ejemplos poéticos, que Averroes o los traductores que lo habían precedido intentan adaptar a la tradición literaria árabe. Imaginémonos entonces, qué podía entender de Aristóteles —y de sus sutilísimos análisis— el traductor latino. Estamos muy cerca de la situación de la Biblia y de las «lijadoras Peirce de Charles» que ya hemos citado. Pero aún hay más.

Muchos recordarán el cuento de Borges, que se titulaba «La busca de Averroes» (*El Aleph*) donde el escritor argentino se imagina a Abulgualid Muhámmad Ibn-Ahmad ibn-Muhámmad ibn-Rushd (es decir, nuestro

Averroes) mientras intenta comentar la *Poética* aristotélica. Lo que empaña su felicidad es que no conoce el significado de las palabras *tragedia* y *comedia*, porque se trata de formas artísticas desconocidas para la tradición árabe. Mientras Averroes se atormenta con el significado de esos términos oscuros, bajo sus ventanas unos chiquillos juegan a personificar a un almuédano, a un alminar y a los fieles, y, por lo tanto, hacen teatro pero ni ellos ni Averroes lo saben. Más tarde, alguien cuenta al filósofo de una extraña ceremonia vista en China, y el lector (pero no los personajes del cuento), por la descripción, comprende que se trataba de una acción teatral. Al final de esta comedia de equívocos, Averroes vuelve a meditar sobre Aristóteles y concluye que «*Aristú denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario*».

Los lectores se ven llevados a atribuir esta situación paradójica a la fantasía de Borges, pero lo que él cuenta es exactamente lo que le pasó a Averroes. Todo lo que Aristóteles refiere a la tragedia, en el Comentario de Averroes es referido a la poesía, y a esa forma poética que es la *vituperatio* o la *laudatio.* Esta poesía epidíctica se sirve de representaciones, pero se trata de representaciones verbales. Esas representaciones pretenden *instigar a acciones virtuosas* y, por lo tanto, su intención es moralizadora. Naturalmente, esta idea moralizadora de la poesía impide que Averroes comprenda la fundamental concepción aristotélica de la función catártica (no didascálica) de la acción trágica.

Averroes tiene que comentar *Poética* 1450a ss., donde Aristóteles enumera los componentes de la tragedia: *mûthos, êthê, léxis, diánoia, ópsis* y *melopoiía* (que hoy suelen traducirse como relato o fábula, carácter, elocución, pensamiento, espectáculo y música o melopeya). Averroes entiende el primer término como «afirmación mítica», el segundo como «carácter», el tercero como «metro», el cuarto como «creencias», el sexto como «melodía» (pero, evidentemente, Averroes piensa en una melodía poética, no en la presencia de músicos en escena). El drama llega con el quinto componente, *ópsis.* Averroes no puede pensar que exista una representación espectacular de acciones, y traduce hablando de un tipo de argumentación que demuestra la bondad de la creencias representadas

(siempre con fines moralizadores). A esta traducción se atendrá también Hermann en su versión latina (traduciendo *consideratio, scilicet argumentatio seu probatio rectitudinis credulitatis aut operationis).*

No sólo, sino que —tergiversando una tergiversación de Averroes— Hermann explica a los lectores latinos que ese *carmen laudativum* no usa el arte de la gesticulación. Así pues, excluye el único aspecto verdaderamente teatral de la tragedia.

En su traducción del griego, Guillermo de Moerbeke habla de *tragodia* y de *komodia* y se da cuenta de que son acciones teatrales. Es verdad que, para varios autores medievales, la comedía era una historia que, a pesar de contener pasajes elegiacos que hablaban de los dolores de los amantes, se resolvía con un final feliz, y, por lo tanto, podía definirse como «comedia» también el poema dantesco, mientras que en la *Poetria Nova,* Juan de Garlandia define la tragedia como un *carmen quod incipit a gandio et terminat in luctu.* Pero, en definitiva, la Edad Media tenía presentes los *ludus* de juglares e *histriones*, así como el auto sacramental y, por consiguiente, tenía una idea del teatro. Por eso, para Moerbeke, la *ópsis* aristotélica se convierte justamente en *visus,* y se entiende que concierne a una acción mímica del *ypocrita*, es decir, del histrión. Se acerca, pues, a una correcta traducción léxica porque se ha identificado un género artístico que, a pesar de las muchas diferencias, estaba presente tanto en la cultura griega clásica como en la cultura latina de la Edad Media.

7.3. Algunos casos

Siempre me han intrigado las posibles traducciones del principio de *El cementerio marino,* de Valéry, que suena:

> Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
> entre les pins palpite, entre les tombes;
> midi le juste y compose de feux
> la mer, la mer, toujours recommencée!

Es evidente que ese tejado sobre el que se pasean las palomas es el mar, sembrado por las blancas velas de los barcos, y que si el lector no hubiera captado la metáfora del primer verso, el cuarto, por así decirlo, le ofrecería una traducción. El problema es, más bien, que, en el proceso de desambiguación de una metáfora, el lector parte del vehículo (el metaforizador) no sólo como realidad verbal, sino activando también las imágenes que le sugiere, y la imagen más obvia es la de un mar azul. ¿Por qué una superficie azul debe presentarse como un tejado? El asunto les resulta abstruso a los lectores de esos países (Provenza incluida) donde los tejados son rojos por definición. El hecho es que Valéry, aun hablando de un cementerio provenzal, y aun habiendo nacido en la misma Provenza, pensaba (según mi opinión) como un parisino. Y en París los tejados son de pizarra, y bajo el sol pueden producir reflejos metálicos. Por lo tanto, *midi le juste* crea en la superficie marina reflejos plateados que a Valéry le sugieren la extensión de los tejados parisinos. No veo otra explicación para la elección de esta metáfora, pero me doy cuenta de que resiste a cualquier intento de traducción aclaratoria (a menos que nos perdamos en paráfrasis explicativas que matarían el ritmo y desnaturalizarían la poesía).

Estas diferencias culturales se pueden percibir también con expresiones que consideramos tranquilamente traducibles de lengua a lengua.

Las palabras *coffee*, *café, caffè*, pueden considerarse razonables sinónimos sólo si se refieren a una planta determinada. Ahora bien, las expresiones *Donnez moi un café, Give me a coffee, Deme un café* (equivalentes, sin duda, desde un punto de vista lingüístico; buenos ejemplos de enunciados que vehiculan la misma proposición) no son culturalmente equivalentes. Enunciadas en países distintos, producen efectos distintos y se refieren a costumbres distintas. Considérense estos dos textos, uno que podría aparecer en un relato italiano, el otro en un cuento americano:

> Pedí un café, me lo tragué en un segundo y salí del bar.

Se pasó media hora con la taza entre sus manos, sorbiendo su café y pensando en ella.

El primero puede referirse sólo a un café en un bar italiano, donde la cantidad de café es exigua, mientras que un café americano no podría tragarse en un segundo, tanto por su cantidad, como por su temperatura. El segundo texto no podría referirse a un personaje que vive en Italia y se bebe un café express, porque presupone la existencia de una taza alta y profunda que contiene una cantidad de bebida diez veces superior.

El primer capítulo de *Guerra y paz*, naturalmente escrito en ruso, empieza con un largo diálogo en francés. No sé cuántos lectores rusos de la época de Tolstói entendían el francés; quizá Tolstói daba por descontado que, en sus tiempos, el que no entendía el francés ni siquiera era capaz de leer el ruso. Más verosímilmente, quería que también el lector que no entendía el francés comprendiera que los aristócratas del período napoleónico estaban tan alejados de la vida nacional rusa que hablaban la que entonces era la lengua internacional de la cultura, de la diplomacia y de la distinción, aunque fuera la lengua del enemigo.

Si se releen esas páginas, verán que no es importante entender qué dicen los personajes; es importante entender que lo dicen en francés. Es más, Tolstói hace todo lo que puede para avisar a sus lectores de que lo que dicen los personajes en francés es tema de conversación brillante, educada, pero de escaso relieve para el desarrollo de la historia. Por ejemplo, en un momento dado Anna Pávlovna le dice al príncipe Vasili que él no aprecia a sus hijos, el príncipe contesta: «Lavater aurait dit que je n’ai pas la bosse de la paternité» y Anna Pávlovna replica: «Déjese de bromas. Quiero hablar con usted seriamente». El lector está autorizado a ignorar lo que ha dicho Vasili, basta con entender que estaba diciendo, en francés, algo fatuo y gracioso.

Sin embargo, me parece que los lectores, sean de la lengua que sean, deben comprender que esos personajes hablan francés. Me pregunto cómo

se puede traducir *Guerra y paz* al chino, transliterando sonidos de una lengua desconocida que carece de partículares connotaciones históricas y estilísticas. Para realizar un efecto análogo (los personajes hablan de forma esnob la lengua del adversario), deberían hablar inglés. Pero se traicionaría la referencia a un momento histórico preciso: los rusos en aquel entonces estaban en guerra con los franceses, no con los ingleses.

Uno de los problemas que siempre me ha fascinado es cómo puede saborear el lector francés el primer capítulo de *Guerra y paz* traducido al francés. El lector lee un libro en francés donde unos personajes hablan francés, y se pierde el efecto de extrañamiento. Claro que los francófonos me han asegurado que *se nota* que el francés de esos personajes (quizá por culpa del mismo Tolstói) es un francés hablado evidentemente por extranjeros.

7.4. Fuente y destino

El caso extremo de *Guerra y paz* nos recuerda que una traducción puede ser tanto *target oriented* como *source oriented*, es decir, que puede estar orientada al texto fuente (o de salida) o al texto (y al lector) de destino o de llegada. Éstos son los términos que circulan en la teoría de la traducción, y parecen concernir al disputado problema de si una traducción debe conducir a los lectores a identificarse en una época determinada y en un determinado ambiente cultural —el del texto original—, o si esa época y ese ambiente deban hacerse accesibles para el lector de la lengua y de la cultura de llegada.

Sobre la base de esta problemática, pueden llevarse a cabo incluso indagaciones que, según mi opinión, van más allá de la traductología propiamente dicha y conciernen a la historia de la cultura y de la literatura comparada. Por ejemplo, si nos desinteresamos completamente de las relaciones entre mayor o menor fidelidad con respecto al texto fuente, podemos estudiar hasta qué punto una traducción ha podido influir en la cultura en la que ha aparecido. En ese sentido, no habría una diferencia textual relevante entre una traducción llena de errores léxicos, escrita en

una lengua pésima, pero que ha circulado e influido ampliamente en generaciones de lectores, y otra que la voz pública definiría sin ambages como más correcta, pero que ha circulado después, y en pocos centenares de ejemplares. Si la que ha cambiado el modo de escribir o de pensar de la cultura anfitriona es la traducción «mala», habrá que tomar esta última en más seria consideración.

Desde luego, sería interesante estudiar (no sé si se ha hecho) la influencia que han tenido en la cultura italiana las novelas rusas publicadas a principios del siglo XX por la editorial Barion: se las encargaban a señoras aristocráticas con dos apellidos que traducían del francés y transcribían todos los nombres rusos con la desinencia-*ine*. En cualquier caso, bastaría con citar —ejemplo ejemplar— la traducción al alemán de la Biblia hecha por Lutero. Lutero (1530: 105), que usó de forma intercambiable los verbos *übersetzen* (traducir) y *verdeutschen* (germanizar) para así evidenciarla importancia atribuida a la traducción como *asimilación cultural*, respondía a los críticos de su versión alemana de la Biblia diciendo: «De mi traducir y de mi alemán ellos aprenden a escribir y hablar alemán y me roban consiguientemente mi lengua, de la que ellos anteriormente poco sabían».

Ciertas traducciones han obligado a una determinada lengua a medirse con nuevas posibilidades expresivas (incluso con nuevas terminologías). No es necesario conocer el hebreo para evaluar el impacto de la traducción de Lutero en la lengua alemana, como no es necesario conocer el griego clásico para apreciar la traducción de la *Ilíada* hecha por Vincenzo Monti (entre otras cosas, ni siquiera era necesario saber el griego para traducirla, visto que Monti fue el «traduttor dei traduttor d'Omero», el traductor de los traductores de Homero). Las traducciones de Heidegger han cambiado radicalmente el estilo de muchos filósofos franceses, así como las traducciones italianas de los idealistas alemanes han pesado ampliamente en nuestro estilo filosófico durante casi un siglo. Sin salir de Italia, las traducciones de los narradores americanos hechas por Vittorini (aun siendo muy a menudo libres y escasamente fieles) contribuyeron al nacimiento de un estilo narrativo en la Italia posbélica.

Es muy importante estudiar la función que ejerce una traducción en la cultura de llegada. Ahora bien, desde este punto de vista, la traducción se

convierte en un problema interno de la historia de esa cultura y todos los problemas lingüísticos y culturales planteados por el original se vuelven irrelevantes.

Así pues, no voy a ocuparme de estos problemas. Lo que me interesa es el proceso que se produce entre texto fuente y texto de llegada. A este respecto, el problema es el que ya plantearon autores del siglo XIX como Humboldt y Schleiermacher (véase también Berman, 1984): una traducción ¿debe llevar al lector a comprender el universo lingüístico y cultural del texto de origen, o debe transformar el texto original para hacerlo aceptable al lector de la lengua y de la cultura de destino? En otras palabras, dada una traducción de Homero, el traductor ¿debería transformar a los propios lectores en lectores griegos de los tiempos homéricos, u obligar a Homero a escribir como si fuera un autor de nuestros días?

Planteada en estos términos, la cuestión podría parecer paradójica. Pero considérese el hecho, comprobado, de que las traducciones *envejecen.* El inglés de Shakespeare sigue siendo siempre el mismo, pero el italiano de las traducciones shakespeareanas de hace un siglo denuncia su propia edad. Esto significa que los traductores, aun cuando no tenían la intención, aun cuando intentaban devolvernos el sabor de la lengua y de la época histórica de origen, en realidad modernizaban de alguna manera el original.

7.5. Familiarizar y extranjerizar

Las teorías de la traducción proponen una alternativa entre *modernizar* y *arcaizar* el texto. Pero no se trata de la misma oposición que se plantea entre *foreignizing* y *domesticating* (véase Venuti, 1998), es decir, entre *extranjerización* y *familiarización* (o si lo prefieren entre extrañamiento y apropiación). Aunque se pueden encontrar traducciones donde se hace una elección tajante entre uno de los polos de ambas parejas, consideremos antes la oposición extranjerización/familiarización.

Quizá el caso más provocador de familiarización ha sido la traducción bíblica de Lutero. Por ejemplo, al discutir de la mejor manera de traducir Mateo 12,34 *Ex abundantia cordis os loquitur,* Lutero escribía:

> Si siguiera a los borricos, me pondría las palabras delante de las narices y traduciría: *Aus dem Überfluss des Herzen redet der Mund* (De la abundancia del corazón habla la lengua). Pues bien, decidme qué alemán entiende esto, qué es eso de la abundancia del corazón (…), la madre en la casa y el hombre corriente dicen: de aquello que se tiene el corazón, de eso habla la boca (*Wes das Herz voll ist, des geht der Mund über).*

Con respecto a las expresiones *Ut quid perditio haec?* (Mateo 26,8) y *Ut quid perditio ista unguenti facta est?* (Marcos 14,4) decía:

> Si sigo a los borricos y literalistas, tengo que traducir: *«Warumb ist dise verlierung der salben geschehen?»* («¿Por qué ha tenido lugar esta pérdida de ungüento?»). Pero, ¿qué alemán es éste?; ¿qué alemán dice *tener lugar una pérdida de ungüento*? Y si alguien lo entiende, pensará que el ungüento se ha perdido y que tendrá que buscar otro. Y con todo seguirá sonando oscuro e incierto (…). Pero es que el hombre corriente en alemán para *Ut quid etc.* dice «¿a qué viene ese desperdicio?» (*«Was sol dock solcher Unrat»)* o «¿a qué viene este dispendio?» (*«Was sol doch solcher Schade»).* No, él dice «¡qué lástima de ungüento!» *(«Es ist schade um che Salbe»).* Y esto es un buen alemán y es así como puedo entender que Magdalena ha actuado con el ungüento de una manera desconsiderada y ha hecho mal; pues eso era lo que quería decir Judas, pues él pensaba poder emplearlo mejor (Lutero 1530: 109).

A propósito de *extranjerizar,* Venuti (1998: 243) cita el debate entre Matthew Arnold y Francis Newman (en el siglo XIX) sobre las traducciones homéricas. Arnold decía que había que verter a Homero en hexámetros y en inglés moderno, para mantener la traducción en conformidad con la recepción corriente de Homero en los ámbitos académicos. Newman, por el contrario, no sólo construyó adrede un léxico arcaico, sino que usó un verso propio de las baladas, para que resultara evidente que Homero era un poeta popular y no de élite. Venuti observa que, paradójicamente, Newman estaba

extranjerizando y arcaizando por razones populistas, mientras que Arnold estaba familiarizando y modernizando por razones académicas.

Humboldt (1816: 161) había propuesto ya una diferencia entre *Die Fremdheit* (que podríamos traducir como «la extrañeza») y *Das Fremde* («lo extraño»). Quizá no eligiera bien sus términos, pero su pensamiento me parece claro: el lector siente la extrañeza cuando la elección del traductor le resulta incomprensible, como si se tratara de un error, y siente, en cambio, lo extraño cuando se encuentra ante una forma poco familiar de presentarle algo que podría reconocer, pero que tiene la impresión de ver verdaderamente por primera vez. Creo que esta idea de lo extraño no está muy alejada de la del «efecto de extrañamiento» de los formalistas rusos, un artificio gracias al cual el artista lleva al lector a percibir lo descrito desde un perfil y con una luz distintos, de modo que llega a una comprensión mejor de la que tenía hasta ese momento. El ejemplo propuesto por Humboldt sostiene, me parece, mi lectura:

> No puede y no debe una traducción ser un comentario (…). La oscuridad que a veces se encuentra en los escritos de los antiguos, y que es precisamente una exquisita característica del *Agamenón*, resulta de la concisión y de la audacia con las que se enhebran, bajo repudio de los nexos en forma de frases mediadoras, pensamientos, imágenes, sentimientos, recuerdos y presentimientos, tal como brotan de un alma profundamente emocionada. Tan pronto como se materializa uno con los sentimientos del poeta, los de la época, los de los personajes por él presentados, desaparece aquella oscuridad poco a poco, dejando lugar a una alta claridad.

Estos problemas resultan cruciales para la traducción de textos lejanos en el tiempo y en el espacio. ¿Y para textos modernos? ¿Una traducción de una novela francesa debe decir *Orilla Izquierda o Rive Gauche?* Short (2000: 78) pone el divertido ejemplo de la expresión francesa *mon petit chou*, y observa que si se la tradujera *my little cabbage*, es decir, *mi repollito*, se obtendría sólo un efecto cómico y, a la postre, incluso ofensivo. Propone, pues, *sweetheart*, que sería equivalente a *cariño*, pero reconoce

que al hacerlo se perdería el contraste afectuoso-humorístico, y el mismo sonido de *chou* (que no sólo es dulce sino que sugiere el movimiento de los labios que dan un beso). *Sweetheart o cariño* serían buenos ejemplos de familiarización, pero considero que sería mejor, visto que la acción se desarrolla en Francia, extranjerizar un poco y dejar la expresión original. Quizá algunos lectores no entenderían el significado de los términos tomados uno a uno pero captarían una connotación galicista y advertirían un dulce susurro.

Jane, I find you very attractive: he aquí una frase que en las traducciones italianas de las novelas policíacas se traduce como *Jane, Vi trovo molto attraente* (Jane, os encuentro muy atractiva). Es una traducción que anglicaniza demasiado, y por dos razones. Ante todo, aunque los diccionarios autorizan a traducir *attractive* con *attraente*, en casos semejantes un italiano diría *bella, carina* o *affascinante* (guapa, mona, fascinante). Probablemente, los traductores encuentran que *attraente* suena muy inglés. En segundo lugar, si un hablante inglés llama a Jane con su nombre de pila, esto significa que mantiene con ella una relación amistosa o familiar, y en italiano debería usar *tu.* El *Voi* (¿y por qué no *Lei* (usted)?) habría que usarlo si el original dijera *Miss Jane, I find you very attractive.* Así, en el intento de anglicanizar, la traducción no expresa propiamente ni los sentimientos del hablante ni las relaciones que se establecen entre los interlocutores.

Los traductores siempre están de acuerdo en familiarizar cuando traducen Londres por *London y* París por *Paris*, pero ¿cómo portarse con *Bolzano/Bozen* o *Kaliningrad/Königsberg*? Se convierte, creo, en tema de negociación: si en una novela rusa contemporánea se habla de Kaliningrad y es importante el ambiente «soviético» de la historia, sería una pérdida cabal hablar de Königsberg. Aira Buffa (1987), relatando las dificultades halladas al traducir al finlandés *El nombre de la rosa*, recuerda no sólo su apuro para verter muchos términos y referencias de sabor medieval para una

cultura que históricamente no ha pasado por nuestra Edad Media, sino incluso en decidir si nacionalizar los nombres (tal y como decimos *Federico* de un emperador alemán): llamar a alguien *Kaarle* sonaba demasiado finlandés y hacía que se perdiera la distancia cultural, y llamar *Vilhelm* a Guillermo de Baskerville (aunque en esas latitudes Guillermo de Occam se dice *Vilhelm Okkamilainen),* habría hecho que de golpe adquiriera «la ciudadanía finlandesa». Por lo cual se atuvo, para subrayar el hecho de que era inglés, a William.

Los mismos problemas tuvo el traductor húngaro Imre Barna (1993), si se considera, además, que, si se traducen los nombres propios a la manera húngara, antes viene el apellido y luego el nombre (en efecto, Imre Barna se presenta así fuera de casa, pero en su tierra es Barna Imre). Y, por lo tanto, ¿debía traducir Libertino da Casale con *Casalei Hubertinus? ¿Y* qué hacer entonces con *Berengario Talloni* o con *Roger Bacon?* Confiesa Barna que la única solución fue la inconsecuencia, y creo que reaccionaba a oído, o teniendo presente si un personaje era histórico, y ya presumiblemente conocido para el lector, o ficticio: «Por lo tanto: Baskerville-i Vilmos, Melki Adso, Burgosi Jorge, Bernard Gui, Berengario Talloni…».

Torop (1995) lamenta que en ciertas novelas donde es esencial el componente dialectal local, la traducción, inevitablemente, no saca a la luz este elemento. En el fondo, es el problema ante el que se han encontrado los traductores de *Baudolino* (véase el capítulo 5), que en la traducción ha perdido el sabor del dialecto y de las locuciones piamontesas. No es que los traductores se hayan sustraído a la tarea descomunal de encontrar equivalentes en su propia lengua, pero esta solución dice, a lo sumo, que los personajes hablan un lenguaje popular, sin que este lenguaje remita a una época, a un área geográfica precisa que, en cambio, les resultan más familiares a los lectores italianos. En el caso del original, además, es obvio que los lectores piamonteses saborean mejor la atmósfera dialectal que los lectores sicilianos.

Al respecto, cito una objeción que se me hizo cuando contaba que, en el episodio del seto del *Péndulo,* había autorizado a mis traductores a

introducir una referencia a sus literaturas nacionales en lugar de la remisión leopardiana. ¿No encontraría extravagante el lector extranjero, si captaba la referencia, que tres personajes italianos (y la historia se desarrolla claramente en Italia) citaran obras literarias extranjeras? Mi respuesta fue que en ese caso la variación era admisible, porque mis tres personajes eran redactores editoriales y a lo largo de toda la novela se demostraban incluso demasiado al día de literaturas comparadas.

En otros casos, está claro que no se pueden cambiar de esa forma las cartas en el tapete. En *Tifón,* de Conrad, en el segundo capítulo se dice de un personaje que *He didn't care a tinker curse,* que literalmente querría decir «no le preocupaba una imprecación de calderero», pero es una expresión idiomática que significa que no le importaba nada de nada. Gide lo traduce al francés con *Il s'en fichait comme du juron d'un étameur* (le importaba menos que la blasfemia de un hojalatero), que no es una expresión jergal francesa, y debería tener, pues, un efecto extranjerizador. Aún más, en el sexto capítulo, alguien exclama *Damn, if this ship isn't worse than Bedlam!* (Bedlam es un manicomio), y Gide, coherentemente con su proyecto anglicanizador, traduce *Que le diable m'emporte si l'on se croyait pas à Bedlam!* (¡Que se me lleven los diablos si no se creía que estaba en Bedlam!).

Berman (1999: 65) cita una objeción[78] según la cual se hubiera podido decir *Il s'en fichait comme d'une guigne*, típica expresión jergal francesa que expresa el mismo concepto, y sustituir Bedlam con Charenton (también éste un manicomio, pero más conocido para el lector francés), pero observa que sería extraño que los personajes del *Tifón* se expresaran como franceses.

Ciertamente, unos personajes ingleses no pueden expresarse como los franceses, *Charenton* sería una caso de familiarización excesiva, mientras no sé hasta qué punto el lector francés siente como muy «nacional» la referencia a la *guigne.* El hecho es que Ugo Mursia y Bruno Oddera eligieron *Non gli importava un cavolo* (No le importaba un *repollo*) y *Non gli importava un fico secco* (No le importaba un *higo seco);* y me parece que el lector italiano advierte la jergalidad de la expresión sin sentirla, por otra parte, como demasiado «italiana», al igual que los traductores al

castellano optan por expresiones como «Le importaba un pito» o «Le importaba un rábano». En el segundo caso, los traductores italianos vertieron, respectivamente, «Maledizione, se questa nave non è peggio del *manicomio di Bedlam*» e «Il diavolo mi porti se questa nave non è peggio di un *manicomio*» (e igual estrategia adoptan Regás: «¡Este barco es un manicomio!», o Perés: «¡El diablo me lleve si no parece este barco peor que un manicomio!»), conservando la expresión popular y realizando al mismo tiempo esa dosis de familiarización que hace fluido el texto.

Entre los casos más risibles de familiarización citaré la versión italiana de la película *Going My Way*, de 1944 (con Bing Crosby como *father O'Malley*, un cura de Nueva York cuyo origen irlandés, revelado por su nombre, era importante, porque, por lo menos entonces, los irlandeses eran los católicos por excelencia). Se trataba de una de las primeras películas americanas exportadas a Europa tras la Liberación, doblada todavía en Estados Unidos por italoamericanos con un acento inevitablemente cómico, que recordaba el doblaje que Alberto Sordi había hecho de los diálogos entre el Gordo y el Flaco, donde precisamente se extranjerizaba el acento. Los distribuidores probablemente pensaron que los espectadores italianos, al no saber nada de temas norteamericanos, no entenderían los nombres extranjeros, y asignaron a todos los protagonistas nombres italianos. De esta forma *father O'Malley* se convirtió en *Padre Bonelli*, y así los demás. Recuerdo que cuando la vi a mis catorce años me sorprendí de que en Estados Unidos todos tuvieran nombres italianos. Pero me sorprendía también que a un cura (al que en Italia se le reservaba el tratamiento *Don)* se le llamara *Padre*, como a un fraile.[79] Por lo tanto, si Bonelli familiarizaba, *Padre* extranjerizaba.

A veces, los casos de familiarización son indispensables, precisamente porque el texto debe acomodarse al genio de la lengua de destino. Bill Weaver escribió dos diarios (casi día a día) de las dos traducciones de *El péndulo de Foucault* y de *La isla del día de antes.*[80] Uno de los problemas

ante los que se ha encontrado es el de los tiempos verbales. Observa más de una vez que mis pluscuamperfectos corren el riesgo de parecer molestos en inglés, y en lugar de traducir *he had gone* prefiere elegir *he went.* Observa que este problema se presenta a menudo con la narrativa italiana, lo cual le obliga a meditar sobre los distintos niveles del pasado, sobre todo cuando, como en el *Péndulo,* se las ve con un personaje que recuerda distintas «fases temporales» en un juego encasillado de *flash backs.* Obviamente, para mí, el uso de los tiempos fue esencial, pero se ve que en este punto el italiano tiene una sensibilidad distinta de la del inglés. Por otra parte, éstos son problemas que se le plantean siempre a un buen traductor, y sobre los cuales no debe pedir la conformidad del autor.

Uno de los casos más difíciles de adaptación a una lengua distinta es el del capítulo 66 de *El péndulo de Foucault* donde, para ironizar sobre la propensión de los ocultistas a pensar que cualquier aspecto del mundo —voces, palabras escritas o dichas— no tiene el sentido que percibimos, sino que nos habla de un «Secreto», Belbo muestra que se pueden encontrar símbolos mistéricos incluso en la estructura del coche, o por lo menos en el sistema vinculado con el árbol de transmisión, que aludía al árbol de las Sefirot de la Cábala. Para el traductor inglés, el caso se presentaba difícil desde el principio, porque lo que en italiano es *albero,* y el término vale tanto para el automóvil como para las Sefirot, en inglés es *axle,* y sólo rebuscando entre diccionarios Weaver consiguió encontrar como expresión autorizada también *axle-tree.* Sobre esa base, pudo traducir con bastante exactitud muchas alusiones paródicas, pero se encontró en un apuro ante la ocurrencia *Per questo i figli della Gnosi dicono che non bisogna fidarsi degli Ilici ma degli Pneumatici.*[81]

Por puro accidente léxico (aun quedando firme la etimología común), en italiano los neumáticos de los coches se llaman como los Espirituales que en el pensamiento gnóstico se oponen a los Idílicos o Materiales. En inglés los neumáticos de los coches son sólo *tires.* ¿Qué hacer? Como cuenta Weaver en su diario de traducción, mientras ambos discutíamos sobre una posible solución, él mencionó una célebre marca de ruedas, Firestone, y yo

reaccioné recordando la *philospher's stone*, es decir, la piedra filosofal de alquímica reminiscencia. Solución encontrada. El chiste se convirtió en: *They never saw the connection between the philosopher's stone and Firestone.*

No será muy sutil, pero funciona con el tono paródico y alegremente enloquecido de ese falso ejercicio hermenéutico (o verdadero ejercicio de falsa hermenéutica).

Un caso interesante de familiarización para poder extranjerizar (o extrañar) al máximo lo cuenta la traductora croata Morana Cale Knezević (1993).[82] La traductora se daba cuenta de que *El nombre de la rosa* era rico (incluso demasiado) en remisiones intertextuales, pero al mismo tiempo era consciente de que no existía una traducción croata de muchos de los textos de los que se sacaban las citas. Para muchas obras, por lo tanto, tradujo la cita tal como aparecía en italiano («hemos tenido que contar, pues, con la capacidad del lector culto de descubrir los reflejos de lecturas anteriores en lenguas extranjeras»). En otros casos, la traductora descubrió que citas análogas aparecían en obras traducidas al croata, me hubiera remontado yo o no a la fuente original, y ella por consiguiente se remitió a la manera en que esas obras formulaban la cita, aunque resultara distinta del texto italiano. Por ejemplo, se dio cuenta de que en el prólogo yo desarrollaba el tema del mundo al revés con citas que procedían de los *Carmina Burana*, pero en prosa, tal como las citaba Curtius en su *Literatura europea y Edad Media latina.* Digo enseguida que tenía ante la vista los *Carmina Burana* pero, desde luego, me había inspirado en las páginas de Curtius al respecto; por lo tanto, Morana Cale estaba en lo cierto. Ahora bien, la traducción croata de Curtius, aunque en muchos aspectos estuviera bien hecha, «contiene el pasaje en cuestión bastante alterado tanto con respecto al original alemán como al latín y, por consiguiente, en desacuerdo también con el texto tal como aparece en *El nombre de la rosa.* A pesar de todo, hemos copiado con todos sus errores el expediente del traductor croata de Curtius, para hacer que al lector culto le asaltara la sospecha que le induciría a cimentarse en la descifración textual».

No puedo sino aprobar esta y otras elecciones. Si el efecto del pasaje era (también y sobre todo) hacer captar una remisión a otros textos, y, por consiguiente, hacer notar el sabor extraño y arcaico, había que darle al acelerador de la familiarización. Por otra parte, en mi novela no se dice que Adso citaba directamente los *Carmina Burana:* como en muchos otros casos, y como buen medieval, proponía de memoria cosas leídas u oídas tiempo atrás, sin preocupación filológica alguna. Por lo cual, el Adso croata debería resultar incluso más auténtico que el Adso italiano.

Quizá, entre todos mis traductores, Kroeber es el que se ha planteado más claramente el problema de la familiarización o, como buen descendiente de Lutero, de la germanización.[83] Kroeber se ha preocupado a menudo por el problema no sólo de la diversidad sintáctica entre las dos lenguas sino también por el hecho de que ciertas expresiones italianas, todavía en uso, le resultan demasiado arcaizantes al lector alemán: «Cuando se traduce literalmente del italiano al alemán, se obtiene a menudo un efecto un poco solemne o *altmodisch*, por el uso frecuente en italiano de construcciones de participio o de gerundio —incluso de ablativo absoluto— que en alemán moderno parecen construcciones antiguas, casi latinas». En el caso de *El nombre de la rosa*, este tono de antigua crónica medieval había de conservarse: Kroeber pensaba en el estilo de Thomas Mann en el *José*. Pero Adso no sólo se suponía que escribía como un medieval, era además alemán, y si en italiano esto puede no notarse, para Kroeber se convertía, en cambio, en un rasgo que había que subrayar. Kroeber se planteó, pues, el problema de «reconstruir esta máscara a la manera alemana» y precisamente para traducir de manera «fiel», se permitía introducir aquí y allá en el texto elementos típicos alemanes. «Por ejemplo, en los diálogos, [decidí] no escribir siempre *dije o dijo*, sino emplear toda la venerable gama de los clásicos *turn ancillaries* alemanes como *versetze ich, erwirdert er, gab er zu bedenken*, etcétera, puesto que así lo hacía el narrador alemán tradicional».

Evidentemente, anota Kroeber, cuando se empieza a introducir algo en el texto original, siempre se corre el riesgo de hacer demasiado. Así, al

traducir el episodio del sueño de Adso (del que ya he hablado en el capítulo 5), Kroeber capta no sólo las citas de la *Coena Cypriani* y de varios episodios de la historia del arte y de la literatura, sino también (dice) mis recuerdos literarios personales. Por lo tanto, para jugar ese juego tal como lo había impuesto yo, se siente autorizado a introducir algo suyo, por ejemplo, una vaga reminiscencia del *José* de Mann o una cita aún más vaga de Brecht. Visto que, no en ese capítulo, sino en otro, yo pongo en boca de Guillermo, debidamente retrovertida al alto alemán, una cita de Wittgenstein, no veo por qué no se podía jugar, entre los distintos guiños para el lector experto, también con Brecht. Kroeber parece excusarse, al contar la experiencia, por haber hecho una «belle infidèle», pero a la luz de lo que he dicho hasta ahora sobre la necesidad de verter, además de la letra, el efecto que el texto quería obtener, creo que Kroeber se ha atenido a un concepto no superficial de fidelidad.

7.6. Modernizar y arcaizar

Para la oposición modernizar/arcaizar, veamos varias traducciones de ese libro de la Biblia que se titula Eclesiastés. El título original hebreo es *Qohèlèt*, y los intérpretes no están muy seguros de quién era. Qohèlèt podría ser un nombre propio, pero recuerda el étimo *qahal* que significa «Asamblea». Así Qohèlèt podría ser el que habla en la Asamblea de los fieles. Como el término griego de Asamblea es *Ekklesia*, entonces Eclesiastés no es una mala traducción. Ahora veamos cómo distintas traducciones intentan o hacer accesible la naturaleza de esta figura a la cultura de los destinatarios, o llevar a los destinatarios a entender el mundo hebreo en que hablaba.

> Verba Ecclesiastae, filii David, regis Jerusalem.
>
> Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes. Vanitas vanitatum et omnia vanitas.
>
> Quid habet amplius homo de universo labore suo, quo laborat sub sole?

Generatio praeterit, et generatio advenit; terra autem in aeternum stat.

Oritur sol, et occidit, et ad locum suum revertitur: ibique renascens (*Vulgata*).

The words of the Preacher, the son of David, king in Jerusalem.

Vanity of vanities, saith the Preacher, vanity of vanities; all is vanity.

What profit hath a man of all his labour which he taketh under the sun?

One generation passeth away, and another generation cometh; but the earth abideth for ever.

The sun also ariseth, and the Sun goeth down, and hasteth to his place where he arose *(King James).*

Dies sind die Reden des Predigers, des Sohnes Davids, des Königs zu Jerusalem.

Es ist alies ganz eitel, sprach der Predigers, es ist alies ganz eitel.

Was hat der Mensch für Gewinn von all seiner Mühe, die er hat unter der Sonne?

Ein Geschecht vergeht, das andere kommt; die Erde bleibt aber ewiglich.

Die Sonne geht auf und geht unter und läuft an ihren Ort, dass sie wieder dasselbst aufgehe (*Lutero).*

Razones del Cohelet, hijo de David, rey de Jerusalén.

¡Vanidad de vanidades, dijo el Cohelet; vanidad de vanidades, todo es vanidad!

¿Qué provecho saca el hombre de todo por cuanto se afana debajo el sol? Pasa una generación y viene otra, pero la tierra es siempre la misma. Sale el sol, pónese el sol y corre con el afán de llegar a su lugar, de donde vuelve a nacer (*Nácar-Colunga*).

Parole di Kohelet, figlio di David, re in Gerusalemme.

«Vanità delle vanità! —dice Kohelet—

Vanità delle vanità! Tutto è vanità!»

Quale utilità ricava da tutto il suo affaticarsi
l’uomo nella penosa esistenza sotto il sole?
Una generazione parte, una generazione arriva;
ma la terra resta sempre la stessa.
Il sole sorge e il sole tramonta;
si affretta verso il luogo
donde sorge di nuovo *(Galbiati).*

Paroles de Qhoèlèt, le fils de David, roi de Jeroushalhaîm.
Fumée de fumée, dit Qhoèlèt: fumée de fumée, tout est fumée.
Quel avantage pour l’humain, en tout son labeur,
dont il a labeur sous le soleil?
Un cycle va, un cycle vient: en perennité la terre se dresse.
Le soleil brille, le soleil décline: à son lieu il aspire et brille là (*Chouraqui*).

Parole di Kohèlet, figlio di Davide, re in Gerusalemme.
Spreco di sprechi ha detto Kohèlet, spreco di sprechi il tutto è spreco.
Cos’è di avanzo per l’Adàm: in tutto il suo affanno per cui si affannerà sotto il sole?
Una generazione va e una generazione viene e la terra per sempre sta ferma.
È spuntato il sole e se n’è venuto il sole: e al suo luogo ansima, spunta lui là *(De Luca).*

Parole di Qohélet
Figlio di David
Re di Ierushalèm

Un infinito vuoto
Dice Qohélet
Un infinito niente

Tutto è vuoto niente

Tanto soffrire d’uomo sotto il sole
Che cosa vale?

Venire andare di generazioni
E la terra che dura
Levarsi il sole e tramontare il sole

Corre in un altro punto
In un altro riappare (*Ceronetti, 1970).*

I detti di Qohélet
Figlio di David
Re in Ierushalem

Fumo di fumi
Dice Qohélet
Fumo di fumi

Tutto non è che fumo

È un guadagno per l’uomo
In tutto lo sforzo suo che fa
Penando sotto il sole?

Vengono al nascere
I nati e vanno via
E da sempre la terra è là

E il sole che si leva
È il sole tramontato
Per levarsi di nuovo
Dal suo luogo (Ceronetti, 2001).

La Vulgata, influida sin duda por la versión griega de los Setenta, tiene en cuenta que los lectores de su época sabían que *Ekklesia* significa

Asamblea. En cambio, las versiones de King James y Lutero modernizan y hablan de un Predicador. Quizá traicionan el significado originario, pero presentan a sus lectores una figura reconocible.

En las versiones de Galbiati y de Nácar-Colunga, los traductores contemporáneos intentan introducir al lector en el mundo judío. Aun tratándose de traducciones autorizadas, publicadas en ámbito católico, intentan orientar la interpretación del texto sagrado y, por lo tanto, a pesar de elegir no traducir *Kohelet* (pero modernizando su grafía: *Cohelet*), tienen que introducir notas explicativas.

Las últimas cuatro traducciones tienen evidentemente intenciones arcaizantes y hebraizantes al mismo tiempo, e intentan recrear la atmósfera poética del texto semítico.

Las primeras cinco traducciones vierten *hebel* con *vanidad* (*vanitas, vanity, Eitel, vanità*) sabiendo que, en la época, el término no se refería como hoy a una excesiva preocupación por el propio aspecto, sino a las vanas apariencias en sentido metafísico, a la inconsistencia de la totalidad. Ceronetti, en un comentario a su última edición, recuerda que el sentido literal sería *vapor húmedo,* y recuerda la traducción de Buber (*Dunst der Dünste)* y de Meschonnic (*buée des buées)* y subraya que la *vanitas* cristiana está vinculada con nuestra existencia terrena, destinada a desaparecer un día, mientras que de lo que se habla en el Eclesiastés es de un disolverse, un declinar, un fluir sin fin, sin tiempo y sin remedio. He aquí por qué, si todavía en la versión de 1970 se había atenido a la lectura de san Jerónimo y tradujo *vuoto* y *niente* (vacío y nada), en la versión de 2001 elige *fumo di fumi* (humo de humos).

También Chouraqui considera que el término *vanité* ha perdido el significado originario, y además, ve en él una connotación de valor, mientras el Eclesiastés expresa precisamente un escepticismo filosófico, no una actitud moralista. Por lo tanto, traduce *fumée.* De Luca observa en la introducción que *hebel* es *vanitas* desde hace mil seiscientos años y «nadie puede corregir esta traducción, hecha por el abuelo de los traductores que es san Jerónimo». Sin embargo, renuncia a la versión tradicional a causa «de la coincidencia de *hèvel* y *Abel»,* pues esta coincidencia, aunque se les haya escapado a todos los traductores, no hay que menospreciarla. De Luca

consigue explicar de este modo por qué en el verso siguiente el hombre (así lo entienden todos los demás traductores) está indicado como *Adàm:* Abel es el primer derroche, *spreco*, de Adán. En ese sentido, la arcaización resultaría perfecta, salvo que, al usar la palabra *spreco* y no poder hacer evidente la referencia a Abel, se queda a medias y la remisión se le escapa completamente al lector.

En cuanto al último verso, tanto Chouraqui como De Luca eligen una sintaxis retorcida (que no es ni italiana ni francesa), precisamente y una vez más, para sugerir el perfume del estilo originario. Como dijera en otro lugar De Luca,[84] se quiere suscitar en el lector «la nostalgia por el original». Que es en definitiva, creo, ese sentimiento de *Das Fremde* del que hablaba Humboldt.

Después de la Biblia, Dante:

> Nel mezzo del cammin di nostra vita
> mi ritrovai per una selva oscura
> ché la diritta via era smarrita.
>
> Ah quanto a dir qual era è cosa dura
> questa selva selvaggia e aspra e forte
> che nel pensier rinnova la paura![85]

Los intentos de verter tanto la métrica y la tercia rima como el léxico dantesco han sido infinitos (y remito a las observaciones que haremos en el capítulo 11). Quisiera sólo examinar tres íncipits franceses, en orden de arcaización decreciente. El primero, decimonónico, es de Littré:

> En mi chemin de ceste nostre vie
> Me retrouvais par une selve obscure
> Et vis perdue la droiturière voie.
>
> Ha, comme à la décrire est dure chose

Cette forêt sauvage et âpre et forte,
Qui, en pensant, renouvelle ma peur!

El segundo es el clásico de Pézard:

Au milieu du chemin de notre vie
je me trouvai par une selve obscure
et vis perdue la droiturière voie.

Ha, comme à la décrire est dure chose
cette forêt sauvage et âpre et forte,
qui, en pensant, renouvelle ma peur!

El tercero es el íncipit bastante reciente de Jacqueline Risset:

Au milieu du chemin de notre vie
Je me retrouvai par une forêt obscure
Car la voie droite était perdue

Ah dire ce qu'elle était est chose dure
Cette forêt féroce et âpre et forte
Qui ranime la peur dans la pensée!

Es siempre Dante pero, de procederse al cotejo, se irían viendo vistosas diferencias. Jacqueline Risset representa un caso confeso en que el traductor ha decidido que, por muy fundamentales que sean en el original los valores de sustancia (metro, rima, léxico con sus efectos fonosimbólicos), no pueden recuperarse en una traducción. Risset, en la introducción a su trabajo («Traduire Dante»), parte de la declaración del *Convivio*, donde se afirma que ningún texto poético puede trasponerse a otro idioma sin perder dulzura y armonía. Si así es, y si la traducción es siempre una «reducción», es inútil intentar salvar en otra lengua (y moderna) la tercia rima sin crear una repetición excesiva y una impresión de mecanicidad, que traicionaría

otro aspecto de Dante «quizá aún más esencial, el de la invención soberana, que llama la atención y desconcierta al lector a cada paso que da por los caminos desconocidos del otro mundo». Estamos ante una elección declarada de lo que la traductora considera fundamental en el poema, y, por otra parte, las páginas previas de la introducción habían insistido en los valores iniciáticos y en otros aspectos de contenido de la *Comedia*, vista en sus relaciones con nuestra literatura moderna, la relación de Dante con la propia subjetividad, con el propio cuerpo, los elementos oníricos, la relación misma, casi proustiana, que el poeta instaura con el libro que deberá escribir, relatando lo que ha visto.

Risset recuerda al primer traductor francés de la *Comedia*, Rivarol, que encontraba la lengua francesa demasiado casta y timorata para poderse medir con los enigmas y los horrores dantescos y, aun admitiendo que hoy el francés es menos casto, considera que todavía el plurilingüismo dantesco, su gusto por lo «bajo» y lo «repugnante», siguen siendo fundamentalmente ajenos a la tradición francesa. Intentar rehacer, como Pézard, los arcaísmos del poema, remitiría a una Edad Media italiana y no francesa; y además, reproducir en otra lengua el arcaísmo le daría al texto un sabor nostálgico mientras que Dante es un poeta orientado completamente hacia el futuro. En conclusión, Risset acepta la idea de que la traducción es un «proceso decisional» (lo cual sin duda no es ajeno a nuestra idea de negociación), elige orientar todos los pasos hacia la rapidez febril del relato dantesco, decide que para hacerlo es preciso ser lo más literal posible.

> Puesto que la tercia rima, y la rima misma, producen efectos de simetría repetitiva e inmovilizadora, hay que intentar sustituir su marca forzada, al final del verso, con un tejido de homofonías generalizadas, que transmiten directamente la noción de un espacio donde todo se corresponde dentro de un ritmo lo más apremiante y libre posible. No se trata, aun así, de suprimir todos los alejandrinos y decasílabos que afloran bajo la pluma: forman parte de nuestra memoria lingüística más profunda, la más inmediata; son ellos los que dejan aflorar la letra, su violencia, y la capacidad que tiene un texto, a veces, de traducirse «él

solo»… se trata, de hecho, de partir de una prosodia moderna, la prosodia de la que disponemos (p. 21).

Risset sigue con otras consideraciones, pero nosotros podemos detenernos aquí. Se juzgue como se juzgue su traducción, constituye un ejemplo que yo no definiría como familiarización, pero sí como modernización, y como tal ha sido aceptada.

Para apreciar los propósitos de la traductora, es suficiente indicar algunos versos donde Dante exhibe todas sus asperezas de medieval toscano, y ver cómo han sido adaptadas a la comprensión del lector francés moderno:

Diverse lingue, orribili favelle
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle

facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura sanza tempo tinta
come la rena quando turbo spira.[86]

Diverses langues, et horribles jargons,
mots de douleur, accents de rage,
voix foirtes, rauques, bruits de mains avec elles,

faisaient un iracas tournoyant
toujours, dans cet air éternellement sombre
comme le sable où souffle un tourbillon.

S'io avessi le rime aspre e chiocce,
come si converrebbe al tristo buco
sovra'l qual ponían tutte l'altre rocce,

io premerei di mio concetto il suco
più pienamente; ma perch'io no l'abbo,
non sanza tema a dicer mi conduco;

ché non è impresa da pigliare a gabbo
discriver fondo a tutto l'universo
né da lingua che chiami mamma o babbo.[87]

Si j'avais les rimes âpres et rauques
comme il conviendrait à ce lugubre trou
sur lequel s'appuient tous les autres rocs,

j'exprimerais le suc de ma pensée
plus pleinement; mais je ne les ai point,
et non sans frayeur je m'apprête à parler:

car ce n'est pas affaire à prendere à la légère
que de décrire le fond de l'univers entier
ni celle d'une langue disant «papa, maman».

7.7. Situaciones mixtas

Para mostrar que la doble oposición extranjerizar/familiarizar y arcaizar/modernizar puede producir varias combinaciones, citaré la traducción rusa de *El nombre de la rosa*.

Yo no intenté modernizar a mis personajes, es más, le pido al lector que se vuelva lo más medieval posible. Por ejemplo, lo coloco ante la presencia de algo que le podría resultar extraño, pero muestro que los personajes no se sorprenden, con lo que se comprende que esa cosa o esa conducta eran normales en el mundo medieval. O, por el contrario, aluden a algo que el lector contemporáneo debería advertir como normal, y muestro que los personajes se sorprenden, de modo que resulte evidente que se trata de algo

inusual para aquellos tiempos (por ejemplo, Guillermo se pone en la nariz un par de gafas, los otros monjes sienten curiosidad, y se vuelve evidente cómo las gafas, en aquel siglo, todavía eran poco comunes).

Estas soluciones narrativas no crearon problemas a los traductores mientras que sí los crearon las frecuentes citas latinas, también ellas destinadas a recrear el espíritu de la época. Yo quería que mi Lector Modelo, para entrar en la atmósfera de una abadía medieval, se identificara no sólo con sus costumbres y sus rituales, sino también con su lenguaje. Obviamente, pensaba en un lector occidental que, aun no habiendo estudiado el latín, lo tuviera de alguna manera en el oído, y eso valía seguramente para los lectores italianos, franceses, españoles, alemanes. En el fondo, también los lectores de lengua inglesa que no han hecho estudios clásicos han oído expresiones latinas como *affidavit* o *subpoena* en ámbito jurídico o incluso en series de televisión.

Con todo, el editor americano temía que muchos términos latinos resultaran incomprensibles para sus lectores y Weaver, con mi aprobación, a veces abrevió citas demasiado largas introduciendo paráfrasis en inglés. Se trataba de un proceso de familiarización y modernización al mismo tiempo, que hizo más fluidos ciertos pasajes, sin traicionar el espíritu del original.

Lo opuesto le sucedió a la traductora rusa, Elena Kostiukovich. Nos dábamos cuenta de que incluso un lector americano que no ha estudiado latín, sabe que se trata de la lengua del mundo eclesiástico medieval y, además, si lee *De pentagono Salomonis*, puede reconocer algo parecido a *pentagon* y a *Salomon.* Ahora bien, para un lector eslavo estas frases y estos títulos en latín, transliterados al alfabeto cirílico, no habrían sugerido nada, entre otras cosas porque el latín, para un lector ruso, no evoca ni la Edad Media ni el ambiente eclesiástico. Por lo cual, la traductora sugirió usar, en lugar del latín, el antiguo eslavo de la iglesia ortodoxa medieval. De esa forma, el lector podía captar la misma sensación de lejanía, la misma atmósfera de religiosidad, pero comprendiendo vagamente de qué se estaba hablando.

De esta forma, si Weaver modernizaba para familiarizar, Kostiukovich familiarizaba para arcaizar.[88]

El problema no existe sólo para las traducciones de lengua a lengua sino también para las ejecuciones musicales.[89] Quisiera citar una discusión de Marconi (2000), que se remite a toda la bibliografía correspondiente, sobre las que a veces se llaman ejecuciones «auténticas» de una pieza clásica. En principio, se considera auténtica la ejecución de una partitura que reproduzca no sólo sonidos, sino también timbres, articulaciones como las que se hubieran podido escuchar en la época de su primera ejecución. De ahí, las ejecuciones filológicas de la música renacentista con instrumentos de época, el evitar que las piezas pensadas para clavecín se ejecuten con un piano o que las de fortepiano se ejecuten con un piano de cola contemporáneo.

Ahora bien, parece que una ejecución filológica puede no respetar las intenciones del autor (y del texto) por el hecho de que no produce en el oyente contemporáneo el mismo efecto que en el de su época. Dada una pieza con una compleja estructura polifónica concebida para clavecín, se ha dicho que los oyentes del siglo XVIII tenían una capacidad distinta, con respecto a la nuestra, de captar todas las líneas de un entramado polifónico. De ahí la decisión de algunos ejecutantes de usar también instrumentos modernos, a menudo modificados expresamente, para hacer perceptible ese efecto a un oyente de hoy, considerando que al hacerlo se lo coloca (aun usando soluciones técnicas que el compositor no conocía) en las condiciones ideales de escucha.

Lo curioso es que en estos casos es muy difícil decir si se trata de «traducciones» arcaizantes o modernizadoras, si se hace todo lo posible para llevar al oyente a vivir la atmósfera del texto y de la cultura de origen, o si no se trabaja, más bien, para hacer aceptable y comprensible esa cultura por parte de los destinatarios de hoy en día. Y esto nos dice que, en el *continuum* de las soluciones posibles, también las dicotomías demasiado rígidas entre traducciones *target* y *source oriented* deben disolverse en una pluralidad de soluciones negociadas puntualmente.

He aquí ahora un ejemplo trágicamente divertido de un intento mal conseguido de modernizar y familiarizar al mismo tiempo. Se trata de la primera traducción de uno de los capítulos de mi obra *La búsqueda de la lengua perfecta* (Eco 1993b; afortunadamente, la traducción se corrigió a tiempo).

Mi texto hablaba del *Ars Magna* de Ramón Llull, materia ciertamente difícil, y exponía una serie de silogismos de argumento teológico usados por Llull, entre los cuales «Todo lo que es magnificado por la grandeza es grande; la bondad es magnificada por la grandeza, por tanto la bondad es grande».

Si nos remitimos a lo dicho en el capítulo 4, el traductor, para muchos términos, debe esforzarse en apropiarse del Contenido Molar a disposición del autor, esto es, de una competencia enciclopédica bastante amplia. Pero, en este caso, el traductor pensó probablemente que el razonamiento de Llull era demasiado abstracto y que era necesario, por decirlo de alguna manera, salir al encuentro del lector. Tradujo, por lo tanto: *All cats are mammals, Suzy is a cat, therefore Suzy is a mammal.*

Es obvio que la traducción no es literal. Pero no respeta ni tan siquiera las referencias del original. Decir que un personaje histórico dijo *Todo lo que es magnificado por la grandeza es grande* es muy distinto de decir que habló de la gata Suzy (además, un catalán medieval, que nunca viajó a países de lengua inglesa, jamás llamaría Suzy a una gata). No respetar las referencias del texto original en el caso de la obra histórica es muy distinto de decir que, en un mundo narrativo y ficticio, Diotallevi vio un *sublime espacioso llano* en lugar de un seto. Lo que vio Diotallevi depende de un pacto establecido entre autor y traductor, que no deben responder ante nadie de cómo han «amueblado» el mundo posible de una obra de ficción, siempre que la alteración no cambie el sentido profundo de la historia. En cambio, decir que Llull dijo algo que no dijo es una falsificación histórica.

Por último, el enorme esfuerzo didascálico del traductor traicionó también el sentido profundo de todo mi discurso sobre Llull, no fue fiel al compromiso implícito del respeto jurídico de las intenciones del autor,

porque una cosa es decir que Llull elaboraba sistemas de silogismos para poder hacer afirmaciones correctas sobre Dios, otra es decir que ponía a la obra todo su *Ars Magna* para poder hacer aseveraciones correctas sobre los gatos.

Se podría concluir, simplemente, que ese traductor tenía una idea curiosa de sus propios deberes y exageraba al intentar facilitarle la vida al lector inglés moderno. Pero el error nacía de una falta de interpretación del sentido profundo del texto. De otro modo, el traductor se habría dado cuenta de que el texto original hacía lo posible para acercar al lector al mundo mental de Ramón Llull y esta petición de buena voluntad no podía y no debía ser eliminada.

7.8. Más sobre la negociación

Schleiermacher (1813: 47) dijo: «O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor. Ambos son tan por completo diferentes, que uno de ellos tiene que ser seguido con el mayor rigor, pues cualquier mezcla produce necesariamente un resultado muy insatisfactorio, y es de temer que el encuentro de escritor y lector falle del todo». Repito que un criterio tan severo vale sólo para los textos remotos por antigüedad o por absoluta diversidad cultural. Es verdad que, si al traducir la Biblia se elige *humo* en lugar de *vanidad,* entonces no convendrá traducir *Deus Sabbaoth* como «Dios de los ejércitos». Para los textos modernos, el criterio debería ser más flexible. Elegir orientarse hacia la fuente o hacia el destino es, en estos casos, un criterio que hay que negociar frase a frase.

Al leer las traducciones italianas de los policíacos americanos, siempre encontramos un detective que le pide al taxista que lo lleve a la *Città Alta* o a la *Città Bassa* (Ciudad Alta y Ciudad Baja).[90] Evidentemente, el texto original estaba diciendo *Uptown* y *Downtown*, pero, por una especie de pacto nefando, los traductores se pusieron tácitamente de acuerdo y usan esas extravagantes expresiones, de suerte que los lectores ingenuos están

convencidos de que todas las ciudades americanas son como Bérgamo, Budapest o Tbilisi, con una parte en las colinas, a veces allende el río, y una parte en la llanura.

Sin duda, traducir *Downtown* y *Uptown* es un asunto difícil. Si van a controlar en el Webster, en la entrada *downtown* (como adverbio, como adjetivo y como sustantivo) este insigne diccionario les dirá que se trata del barrio de los negocios o de la zona sur. No añade, y hace mal, que a veces es el barrio del vicio. ¿Qué debe hacer el traductor, visto que es distinto pedirle al taxista que nos lleve a un banco o a un burdel? El hecho es que el traductor no debe sólo conocer la lengua, sino también la historia y la topografía de cada ciudad.

Los pioneros construían la ciudad a orillas del río, o del mar, luego la expandían a lo largo del río o de la costa. La «ciudad baja» era el primer núcleo. Naturalmente, como nos enseñan las películas del Oeste, lo primero que construían eran el banco y el *saloon.* Cuando la ciudad se ampliaba, o se desplazaba el banco o se desplazaba el *saloon.* Cuando lo que no cambia de lugar es el barrio de los negocios, entonces *Downtown* es un sitio que de noche parece un desierto bajo la luna; cuando los que se mudan son los negocios, la *Downtown* nocturna se convierte en un lugar alegre, turbio y peligroso. En Nueva York, por último, *Uptown* y *Downtown* son conceptos relativos: Central Park es *Downtown* para los que vienen de Harlem y *Uptown* para los que proceden de Wall Street (aunque *Downtown* designa genéricamente la zona de Wall Street, pero, y para complicar el asunto, los barrios chinos son *Midtown).*

La solución formalmente más perfecta («el casco viejo») no funciona porque en Europa este término evoca plazas soñolientas dominadas por vetustas catedrales. Stefano Bartezzaghi una vez, en un artículo en *La Stampa,* propuso que se dejara tranquilamente *downtown* y *uptown* (como suele dejarse, añado, *Rive Gauche* o *Rive Droite),* porque cuando pone *Colt* no se traduce con *Beretta.* Con todo, es importante saber si el detective va a medirse con un pez gordo o a levantar por las solapas a un alcoholizado.

El traductor debería trabajar teniendo a la vista el mapa y una guía de la ciudad americana en cuestión y, según la ciudad, el detective debería pedir que se le lleve al centro, al puerto, a los antiguos mercados, a la Bolsa. Se

podría dejar *downtown* sólo si el taxista palideciera y contestara que él, a esas horas, por allá no se aventura.

Con todo, admito que, si en una novela española que se desarrolla en Barcelona el detective le pide al taxista que le lleve al Barrio Chino, sería mejor mantener la expresión original (aunque el lector no conozca la diferencia, notable, entre Barrio Gótico y Barrio Chino) y dejar que se advierta el perfume de Barcelona, en lugar de traducir *portami a Chinatown.* Demasiada familiarizacíón puede producir excesiva oscuridad.

Y no es que éstos sean problemas que se le plantean sólo al traductor italiano. He aquí un caso (contado en el «Pendulum Diary») en el que Bill Weaver se encuentra ante un problema análogo al traducir del italiano al inglés.

> Pensamiento del día. *Periferia. Outskirts.* En muchas ciudades italianas la *periferia* son los *slums.* En las ciudades americanas, hoy, los *slums* están *downtown,* dentro de la ciudad. De modo que cuando se dice que alguien *vive in periferia*, hay que prestar atención a no traducir *in the suburbs,* trasformando un *slum* italiano en algo como Larchmont. Casaubon vive en una ex fábrica *in periferia.* He esquivado el problema, pienso, traduciendo *outlying.*

En realidad, se puede vivir en la *periferia* de una pequeña ciudad y vivir en un gracioso chalé con jardín. Pero Casaubon vivía en Milán y Weaver ha hecho bien evitando *suburbs.* Casaubon no era lo bastante rico.

Para concluir, Montanari (2000: 175) propone traducir *source/target* como *testo fonte/testo foce* (texto fuente/texto desembocadura). Puede parecer una sugerencia como cualquier otra, donde quizá *foce* es mejor que el inglés *target,* demasiado *business-like,* y que evoca una idea, a menudo o casi siempre imposible, de victoria, de resultado con el máximo de los puntos. Ahora bien, el término *foce* nos introduce en un interesante retículo

semántico, y abre una reflexión sobre la distinción entre *delta* y *estuario.* Quizá hay textos fuente que en la traducción se ensanchan como un embudo (y donde el texto de llegada enriquece el texto venero haciéndolo entrar en el mar de una nueva intertextualidad) y textos delta, que se ramifican en muchas traducciones cada una de las cuales empobrece su caudal, pero todas juntas crean un nuevo territorio, un jardín de senderos que se bifurcan.

8
Hacer ver

Tras la traducción francesa de *El péndulo de Foucault*, una entrevistadora me preguntó (con gran generosidad por su parte) cómo es que conseguía describir tan bien los espacios. Me halagó mucho y, al mismo tiempo, me sorprendió, porque nunca había reflexionado al respecto. Le contesté que, probablemente, esto pasaba porque antes de empezar a escribir, para apoderarme del «mundo» donde mi historia debía desarrollarse, hacía muchos dibujos, y mapas, de manera que mis personajes se movieran siempre en un espacio que yo tuviera ante la vista. Sin embargo, me daba cuenta de que la respuesta no era suficiente. Se puede ver o imaginar perfectamente un espacio, pero esto no quiere decir todavía que se sepa verter en palabras esa imagen.

Tras esa provocación empecé a reflexionar sobre la *hipotiposis*.[91]

8.1. Hipotiposis

La hipotiposis es el efecto retórico por el que las palabras pueden hacer evidentes precisamente fenómenos visuales. Por desgracia, todas las definiciones de la hipotiposis son circulares, es decir, definen como hipotiposis esa figura mediante la cual se representan o evocan experiencias visuales a través de procedimientos verbales (y esto sucede en toda la tradición retórica). En los últimos años, he tenido la oportunidad de analizar varios textos verbales para determinar las distintas técnicas con las que un escritor realiza hipotiposis, y remito para ello a otro escrito mío.[92] Baste

recordar que se pueden producir hipotiposis *por denotación* (como cuando se afirma que entre un lugar y otro hay veinte kilómetros de distancia); *por descripción pormenorizada* (como cuando se dice de una plaza que tiene una iglesia a la derecha y un palacio antiguo a la izquierda; claro que la técnica puede alcanzar estadios de extrema minuciosidad y exquisitez, como sucede en ciertos pasajes de Robbe-Grillet); *por enumeración* (piensen en el catálogo de los ejércitos ante las murallas de Troya ofrecido por Homero en la *Ilíada o* en el catálogo verdaderamente bulímico de los objetos contenidos en la cocina de Leopold Bloom en el penúltimo capítulo del *Ulises); por acumulación de acontecimientos o de personajes,* cuya finalidad es que nazca la visión del espacio donde sucede la acción (y se pueden encontrar excelentes ejemplos en Rabelais).

En este ámbito nuestro, me limito a observar que estas técnicas no presentan particulares problemas para el traductor. Un problema se plantea, en cambio, cuando una descripción verbal, para poder estimular una imagen visual, remite a una experiencia previa del lector. A veces la remisión es explícita, como cuando en una novela se lee, por ejemplo, *Ella tenía la pureza de rasgos de una virgen prerrafaelista de Burne-Jones.* Francamente, ésta a mí me parece pereza descriptiva. Otras veces, se invita directamente al lector a hacer la experiencia a la que se le remite. Véase, por ejemplo, una de las muchas páginas de *Planilandia*, de Abbott, donde el autor invita al lector a imaginar qué quiere decir vivir, y percibir a nuestros compañeros de aventura, en una superficie bidimensional, absolutamente euclídea, donde es desconocida la tercera dimensión:

> Poned una moneda en medio de una de vuestras mesas en el espacio; e inclinándoos sobre ella, miradla. Parecerá un círculo.
>
> Pero ahora situándoos en el borde de la mesa, bajad vuestro ojo (situándoos más y más en la condición de los habitantes de Planilandia), y veréis que la moneda adquiere una forma cada vez más oval a vuestra vista; y finalmente cuando os hayáis situado exactamente al nivel del borde de la mesa (de tal manera que es como si realmente fueseis habitantes de Planilandia), la moneda habrá dejado entonces de parecer

oval y se habrá convertido, en cuanto os es dado apreciar, en una línea recta.[93]

A veces la remisión es más sutil, hasta el punto de que el traductor puede incluso perder el sentido real de la remisión. He citado al respecto (véase Eco, 2002) dos versos de Blaise Cendrars de la *Prosa del Transiberiano* (y se trata de un texto que, al tener que hablar de un viaje larguísimo, usa muchas de las técnicas que ya he definido, desde la enumeración hasta la descripción pormenorizada). En un momento dado, Cendrars recuerda que

> Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons
> Avec les gestes piteux et les regareis tristes des sémaphores sous la pluie…[94]

La traducción de Rino Cortiana recita:

> Tutte le donne che ho incontrato si erigono agli orizzonti
> Come i pietosi gesti e gli sguardi tristi dei **semafori** sotto la pioggia.

Solución casi obligada, que han seguido, por lo que recuerdo, también otros traductores. Sin embargo, en francés los *sémaphores* no son nuestros semáforos urbanos (que para los franceses son *feux rouges*) sino señales a lo largo de las vías del tren, y los que han experimentado trenes que avanzan lentamente en las noches de niebla, podrán evocar esas formas fantasmagóricas que desaparecen lentamente en la llovizna, casi un fundido, mientras desde la ventanilla se mira el campo inmerso en la oscuridad, siguiendo el ritmo jadeante del convoy (la cadencia carioca evocada por Montale en «Addio, fischi nel buio»).

Un primer problema reside en determinar hasta qué punto pueden apreciar estos versos (aunque sean lectores franceses) quienes hayan nacido en la época de los trenes de alta velocidad con ventanillas herméticamente cerradas. Recuerdo que, recientemente, para describirles a algunos

estudiantes una ciudad perdida en el desierto que acababa de visitar, dije que parecía Hiroshima en agosto de 1945. Yo recordaba perfectamente cómo se presentaba Hiroshima tras el lanzamiento de la primera bomba atómica, por haber visto las fotos en todos los periódicos, y es una de las imágenes más cargadas de emoción de mi adolescencia; pero me di cuenta enseguida de que, para los veinteañeros, la remisión no resultaba tan evidente. ¿Cómo se reacciona ante una hipotiposis que estimula el recuerdo de algo que no se ha visto nunca?

En mi escrito citado, sugería que se reacciona *fingiendo* que se ha visto algo, precisamente sobre la base de los elementos que la expresión hipotipósica nos ofrece. Los dos versos de Cendrars se presentan en un contexto donde se habla de un tren que va, durante días y días, por llanuras ilimitadas, los semáforos (mencionados) de algún modo nos remiten a siluetas que a su manera salen de la oscuridad, y la alusión a los horizontes nos los hace imaginar perdidos en una lejanía que el movimiento del tren no puede no aumentar, instante tras instante… Por otra parte, incluso los que conozcan sólo los trenes veloces de hoy en día, habrán divisado desde la ventanilla luces que desaparecían en la noche. Y he aquí que la experiencia de recordar se va perfilando tentativamente: la hipotiposis también puede *crear* el recuerdo que necesita para poderse realizar.

El segundo problema es cómo pueden reaccionar al estímulo de Cendrars los lectores puesto que la palabra *semáforos* evoca, inevitablemente, los semáforos de los cruces urbanos. Se trata de semáforos luminosos (e incluso alegres, con sus tres colores), mientras que los *gestes piteux* mencionados por Cendrars evocan formas oscuras en la noche que agitan tristemente sus extremidades mecánicas, moviéndose como un inquietante y lejano marinero que en la oscuridad agitara banderas de mano (y, naturalmente, la misma noción de horizonte ilimitado cambia, si lo que se ve es una calle de ciudad en lugar de un paisaje sin fin). Recuerdo que, como joven lector de Cendrars, y durante mucho tiempo, he visto en estos versos un destello —aun triste y obnubilado por la niebla— de rojos y verdes, no el gesto desesperado de piadosas marionetas. No creo que haya solución a este problema, como probablemente no la hay para el *toit tranquille* de Valéry.

8.2. El cuarto de la tía

Cuando traducimos a Nerval no podemos ignorar que, como hombre de teatro que fue, describe muchas escenas como si se tratara de realizarlas en un escenario, sobre todo por lo que concierne a la iluminación. La actriz amada por el narrador, en el primer capítulo, aparece iluminada por las luces de escena y luego por las de la araña; técnicas de iluminación teatral se ponen a la obra en el primer baile en el prado, donde los últimos rayos del sol llegan a través de la fronda de los árboles que hacen de bastidores; y mientras Adrienne canta, permanece aislada como por el reflector de la luna (entre otras cosas, sale de lo que hoy denominaríamos un «foco», con un gracioso saludo de actriz que se despide del público). En el cuarto capítulo, en el «Viaje a Cítera» (que, además, es una representación verbal de una representación visual, porque se inspira en un cuadro de Watteau), la escena vuelve a estar iluminada desde arriba por los rayos rojizos de la tarde. En el octavo capítulo, cuando el narrador entra en el baile de Loisy, asistimos a una obra maestra de dirección, donde poco a poco se deja en sombra la base de los tilos, tiñéndolos en su copa de azulado, hasta que, en esa lucha entre luces artificiales y el día que surge, la escena va impregnándose lentamente de la luz pálida de la mañana.

Todos éstos son casos en que un traductor atento, siguiendo por así decir las «indicaciones de dirección» que le ofrece el texto original, puede obtener los mismos efectos. Pero hay casos en los que, para hacer ver algo, Nerval usa términos que debían de resultar familiares a los lectores de su tiempo, pero que pueden resultar oscuros para el lector contemporáneo, e incluso para el mismo lector francés de hoy en día. Es como si un texto contemporáneo, que dice *Encendió el ordenador en el cuarto oscuro, y se quedó como hipnotizado,* lo leyera un lector recién llegado del pasado que nunca ha visto un ordenador. Este lector no tendría la impresión inmediata de una pantalla luminosa que se anima en la oscuridad, ni conseguiría entender por qué se realiza un efecto hipnótico.

Quisiera analizar ahora detalladamente el capítulo en que Sylvie y el narrador visitan a la anciana tía en Othys, porque parece un ejemplo de laboratorio. Se trata de un regreso hechizado al siglo anterior: la tía permite

que la joven vaya a rebuscar, en su alcoba, entre las reliquias de su juventud, cuando se desposó con el tío (ya difunto), y se produce una suerte de epifanía de un amable kitsch campestre del tardío siglo XVIII. Para entender lo que Sylvie y su compañero descubren, habría que comprender términos desusados, vinculados a la moda de aquellos tiempos antiguos (que sin duda los contemporáneos de Nerval seguían comprendiendo). He puesto estos términos en negrita, y a su lado la manera en que yo he traducido la página y la traducción castellana de Susana Cantero.

> Je la suivis, montant rapidement l'escalier de bois qui conduisait à la chambre. —Ô jeunesse, ô vieillesse saintes!— qui done eût songé à ternir la pureté d'un premier amour dans ce sanctuaire des souvenirs fidèles? Le portrait d'un jeune homme du bon vieux temps souriait avec ses yeux noirs et sa bouche rose, dans un ovale au cadre doré, suspendu à la tête du lit rustique. Il portait l'uniforme des gardes-chasse de la maison de Condé; son attitude à demi martiale, sa figure rose et bienveillante, son front pur sous ses cheveux poudrés, relevaient ce pastel, médiocre peut-être, des grâces de la jeunesse et de la simplicité. Quelque artiste modeste invité aux chasses princières s'était appliqué à le *pourtraire* de son mieux, ainsi que sa jeune épouse, qu'on voyait dans un autre médaillon, attrayante, maligne, **élancée dans son corsage ouvert à échelle de rubans,** agaçant de sa mine retroussée un oiseau posé sur son doigt. C'était pourtant la même bonne vieille qui cuisinait en ce moment, courbée sur le feu de l'âtre. Cela me fit penser aux fées des Funambules qui cachent, sous leur masque ridé, un visage attrayant, qu'elles révèlent au dénouement, lorsque apparaît le temple de l'Amour et son soleil tournant qui rayonne de feux magiques. «O bonne tante, m'écriai-je, que vous étiez jolie! —Et moi donc?» dit Sylvie, qui était parvenue à ouvrir le fameux tiroir. **Elle y avait trouvé une grande robe en taffetas flambé, qui criait du froissement de ses plis.** «Je veux essayer si cela m'ira, dit-elle. Ah! Je vais avoir l'air d'une vieille fée.
>
> «La fée des légendes éternellement jeune!…» dis-je en moi-méme. — **Et déjà Sylvie avait dégrafé sa robe d'indienne et la laissait tomber à ses pieds.** La robe étoffée de la vieille tante s'ajusta

parfaitement sur la taille minee de Sylvie, qui me dit de l'agrafer. **«Oh! les manches plates, que c'est ridicule!» dit-elle. Et cependant les sabots garnis le dentelles découvraient admirablement ses bras nus,** la gorge s'encadrait dans le pur corsage aux tulles jaunis, aux rubans passés, qui n'avait serré que bien peu les charmes évanouis de la tante. «Mais finissez-en! Vous ne savez donc agrafer une robe?» me disait Sylvie. Elle avait l'air de l'accordée de village de Greuze. «Il faudrait de la poudre, dis-je. —Nous allons en trouver.» Elle fureta de nouveau dans les tiroirs. Oh! que de richesses! que cela sentait bon, comme cela brillait, comme cela chatoyait de vives couleurs et de modeste clinquant! deux éventails de nacre un peu cassés, des boites de pâte à sujets chinois, un collier d'ambre et mille fanfreluches, parmi lesquelles éclataient **deux petits souliers de droguet blanc avec des boucles incrustées de diamants d'Irlande!** «Oh! Je veux les mettre, dit Sylvie, si je trouve les bas brodés!»

Un instant après, nous déroulions **des bas de soie rose tendre à coins verts;** mais la voix de la tante, accompagnée du frémissement de la poêle, nous rappela soudain à la réalité. «Descendez vite!» dit Sylvie, et quoi que je pusse dire, elle ne me permit pas de l'aider à se chausser.

La seguii, salendo rapido la scala di legno che portava alla camera. —O beata giovinezza, o vecchiezza benedetta!— chi avrebbe dunque pensato a offuscare la purezza di un primo amore in quel santuario di ricordi fedeli? Il ritratto di un giovane del buon tempo antico sorrideva con gli occhi neri e la bocea rosea, in una cornice ovale dorata, appesa al capezzale del letto di campagna. Portava l'uniforme di guardiacaccia della casa dei Condé: il suo atteggiamento piuttosto marziale, il volto roseo e affabile, la fronte pura sotto i capelli incipriati, ravvivavano quel pastello, forse mediocre, con tutte le grazie della giovinezza e della semplicità. Qualche modesto artista invitato alle cacee principesche s'era ingegnato a ritrattarlo come meglio poteva, insieme alia sua giovane sposa, che appariva in un altro medaglione, maliziosa e incantevole, **slanciata nel suo corsetto dalla vasta scollatura serrato**

a vespa da grandi nastri, col visetto proteso come a provocare un uccellino che teneva sul dito. Ed era bene la stessa buona vecchia che stava cucinando laggiù, curva sul focolare. Il che mi faceva pensare alle fate dei Funamboli quando nascondono, sotto la loro maschera grinzosa, un volto seducente, che mostrano solo all'ultimo atto, all'apparire del tempio dell'Amore con il sole che ruota irradiando i suoi magici fuochi. «O cara zia, esclamai, come eravate carina! —E io allora?» disse Sylvie, che era riuscita ad aprire l'agognato cassetto. **Vi aveva trovato una gran veste in taffettà fiammato, che cangiava colore a ogni fruscio delle sue pieghe.** «Voglio vedere se mi va bene, disse. Ah, avrò certo l'aspetto di una vecchia fata!»

«La fata eternamente giovane delle leggende!…» mi dissi. —**E già Sylvie aveva slacciato il suo abito di cotonina sfilandolo sino ai piedi.** La veste sontuosa della vecchia zia si adattò perfettamente alia figura sottile di Sylvie, che mi chiese di allacciargliela. **«Oh, come cadono male, le spalle senza sbuffo!» E tuttavia la corta merlettatura svasata di quelle maniche metteva mirabilmente in mostra le sue braccia nude,** il seno risaltava nel casto corsetto dai tulle ingialliti, dai nastri sbiaditi, che aveva fasciato ben poche volte le grazie ormai svanite della zia. «Ma andiamo! Non sapete allacciare una veste?» mi diceva Sylvie. Sembrava la fidanzata di paese di Greuze. «Ci vorrebbe della cipria, dissi. —La troveremo.» Curiosò di nuovo nei cassetti. Che meraviglie! Come tutto sapeva di buono, come brillava e gatteggiava di colori vivaci quella cianfrusaglia! Due ventagli di madreperla un poco rovinati, delle scatole di porcellana dai motivi cinesi, una collana d'ambra e mille fronzoli, tra cui brillavano **due scarpini di lana bianca con fibbie incrostate di diamantini d'Irlanda.** «Voglio proprio metterli, disse Sylvie, se appena trovo le calze ricamate!»

Un istante dopo srotolammo **delle calze di un color rosa tenero, trapunte di verde alla caviglia,** ma la voce della zia, accompagnata dallo sfrigolio della padella, ci ricondusse subito alla realtà. «Scendete subito!» disse Sylvie, e per quanto insistessi, non mi permise di aiutarla a calzarsi.

La seguí, subiendo rápidamente la escalera de madera que conducía a la habitación. —¡Oh, juventud, oh, vejez santas! —¿quién hubiera pensado en empañar la pureza de un primer amor en aquel santuario de fieles recuerdos? El retrato de un joven de mejores tiempos pasados sonreía con sus ojos negros y su boca rosa en un óvalo con marco dorado colgado a la cabecera de la rústica cama. Llevaba el uniforme de los guardamontes de la casa de Condé; su actitud medio marcial, su rostro rosado y bondadoso, su frente limpia bajo el pelo empolvado, realzaban aquel dibujo al pastel, mediocre acaso, de las gracias de la juventud y la sencillez. Algún modesto artista invitado a las cacerías principescas se había aplicado en retratarlo lo mejor que sabía, así como a su joven esposa, a la que se veía en otro medallón, atractiva, maliciosa, **esbelta en su corpiño abierto con lazos en escalera,** provocando con su carita respingona a un pájaro colocado en su dedo. Y, sin embargo, era la misma ancianita que guisaba en aquel momento encorvada sobre el fuego del hogar. Aquello me recordó a las hadas de los Funambules, que esconden bajo su máscara arrugada un atractivo rostro, que descubren en el desenlace, cuando aparece el templo del Amor y un sol giratorio que irradia con mágicas luces. «¡Oh, querida tía, exclamé qué guapa era usted! —Anda, ¿y yo?», dijo Sylvie, que había conseguido abrir el cajón de marras. **Había encontrado en él un gran vestido de tafetán tornasolado, que crujía por lo ajado de sus dobleces.** «Voy a probar si me vale, dijo. ¡Ah! ¡voy a parecer un hada vieja!»

«¡El hada de las leyendas eternamente joven!…», dije yo entre mí. — **Y ya Sylvie se había desabrochado su vestido de india y lo dejaba caer a sus pies.** El pesado vestido de la vieja tía ajustó perfectamente a la delgada cintura de Sylvie, que me dijo que la abrochase, **«¡Oh! ¡las mangas aplastadas qué ridículas son!» dijo. Y, sin embargo, los volantes adornados con encajes descubrían admirablemente sus brazos desnudos,** el seno se enmarcaba en el limpio corpiño de tules amarillentos, de cintas marchitas, que bien poco había contenido los

desvanecidos encantos de la tía. «¡Pero acabe! ¿Es que no sabe abrochar un vestido?», me decía Sylvie. Parecía la novia de aldea de Greuze. «Harían falta unos polvos, dije yo. —Los encontraremos.» Volvió a hurgar en los cajones. ¡Oh! ¡cuántas riquezas! ¡qué bien olía, cómo brillaba, que irisaciones de colores vivos y de oropel modesto! ¡dos abanicos de nácar un poco rotos, unas cajas de pasta con motivos chinos, un collar de ámbar y mil perifollos, entre los cuales resplandecían **dos zapatitos de droguete blanco con hebillas incrustadas de diamantes de Irlanda!** «¡Oh! ¡me los quiero poner, dijo Sylvie, si encuentro las medias bordadas!»

Un instante después, desenrollábamos **unas medias de seda rosa suave con picos verdes en el tobillo;** pero la voz de la tía, acompañada del hervor de la sartén, nos devolvió de pronto a la realidad. «¡Corra, baje!», dijo Sylvie, y a pesar de todo lo que yo pude decir, no me permitió que la ayudara a calzarse.

Ante un texto de este tipo el traductor debería comportarse como si hubiera un director que quiere trasponer el relato en una película. Pero no puede usar ni imágenes ni aclaraciones pormenorizadas, y debe respetar el ritmo del relato, porque las demoras descriptivas resultarían letales.

¿Qué significa decir que, en un retrato, la tía jovencita aparece *élancée dans son corsage ouvert à échelle de rubans*?

Traductores al italiano y al castellano eligen:

corpetto aperto sul davanti a nastri incrociati	esbelta en su encorsetado abierto en zig-zag de cintas
corpetto dai nastri a zig-zag	corpiño abierto en zig-zag de cintas
corpetto aperto coi nastri incrociati sul davanti	corpiño abierto con lazos en escalera
camicetta aperta a scala di nastri	corpiño abierto con lazos en escalera apenas anudados
corpetto aperto a scala di nastri	corpiño abierto adornado con cintas escalonadas
corsetto aperto sotto la scala dei	vestido abierto con una hilera de lazos

nastri	
corsetto aperto a scala di nastri	abierta camisola cruzada de cintas
corpetto aperto in volantini di nastri	abierto corpiño cruzado de cintas
corsetto aperto a scala di nastri	abierto corpiño adornado de cintas
corpetto aperto ed allacciato dai	corpiño abierto y adornado con cintas
nastri incrociati sul davanti	corselete abierto cruzado de cintas

Por lo que respecta a Halévy, traducía *attractive and lissom in her open corsage crossed with ribbons*; Aldington vierte como *slender in her open corset with its crossed ribbons* y Sieburth traduce como *slender in her open bodice laced with ribbons.* El problema es que, literalmente, no se trata ni de una camisola ni de un corpiño, y quizá tampoco el inglés *bodice* es completamente satisfactorio. En cualquier caso, no está claro cómo se abre esta prenda y nadie sabe qué es una escalera de lazos o cómo se cruzan.

Ahora bien, un *corsage en échelle de rubans* es un corsé con un amplio escote, por lo menos hasta la primera turgencia de los senos, que se cierra en la cintura de avispa gracias a una serie de nudos de tamaño decreciente. Lo vemos, por ejemplo, en el retrato de Madame de Pompadour de Boucher. Este corsé es seguramente coqueto y elegante, muestra el pecho con generosidad y se va estrechando hasta formar una cinturita seductora, que es lo que cuenta. Por lo tanto, preferí hablar de *corsetto dalla vasta scollatura serrato a vespa da grandi nastri,* es decir, de un corsé con un escote generoso, que pone en evidencia una cintura de avispa, mediante grandes lazos (y que sean en escalera debería quedar sugerido por el hecho de que la apertura del corsé se va estrechando progresivamente hacia la cintura).

Uno de los puntos que ha sumido en la confusión a los traductores es esa *grande robe en taffetas flambé, qui criait du froissement de ses plis,* que los dos jóvenes encuentran en un cajón. Sieburth habla de *a flowing gown of shot silk whose every fold rustled at her touch.* Ante todo, ¿qué significa *flambé?* Los traductores al castellano dudan entre *rojo, color fuego, flameante, llameante, desgastado, descolorido, desvaído, arrugado, raído,*

tornasolado, jaspeado. Igualmente, varios traductores italianos me sugerían *squillante, luccicante, color bruciato* y también *sciupato*, seducidos por un uso familiar del término *flambé*, para indicar algo que se ha ajado. Demasiadas disparidades: una pista la daba el hecho de que en francés existe *flammé*, que los diccionarios italianos traducen todos como *fiammato*, término técnico para indicar un tejido de listas brillantes, realizadas con madejas de distintos colores, de manera que un color se difumine en el otro creando un efecto de llama. Si así es, tienen razón algunos al definirlo como un tafetán atornasolado, y ésta me parece la solución de Sieburth, visto que *shot* significa también (dicho de tejido) «woven with threads of different colors so as to appear iridescent» (Webster). Por desgracia, la directora del Musée de la Mode de París, que en un primer momento habría optado instintivamente por tornasolado, hizo unas verificaciones y al final me comunicó que *flambé* significa «orné de fleurs dont les teintes se fondent», especificando que la expresión se usaría para un damasco.

Un tejido adamascado sugiere la falda de Madame de Pompadour en el retrato de Boucher que ya hemos citado, con su *corsage à echelle de rubans*. Claro que si una gran dama de corte tenía una falda de damasco, la tía de Sylvie se conformaba con tenerla de tafetán, pero naturalmente *flambé*. Cualquier traducción que aludiera a un tejido con reflejos adamascados sugeriría más de lo que debe. ¿Qué hacer? Tanto más que ese tafetán no se limita a *to rustle*, o a *crujir*, como traduce Sieburth y la mayoría de los traductores castellanos, sino (como dice Nerval) *criait*. En el intento de verter este «grito», los traductores italianos (en un *crescendo* de decibelios) dicen que *si sentina leggermente frusciare, frusciava con le sue pieghe, frusciava da ogni piega, era tutto frusciante nelle sue pieghe, faceva con le pieghe un gran fruscio, strideva dalle pieghe gualcite, strideva frusciante dalle sue pieghe, faceva un gran chiasso con il fruscio delle sue pieghe, rumoreggiava allegramente nello scuotersi delle sue pieghe.* Portentoso tejido, que en algunas traducciones susurra, y en otras hace demasiado ruido. Además, este «grito» no es sólo auditivo, sino también visual.

Al lector no se le puede propinar una entrada enciclopédica sobre la industria textil. Aquí se habla del efecto entusiasmante que les produce a los

jóvenes el juego de los matices múltiples que emana del tejido, y la frescura (osaría decir, pero no digo, «crujiente») de sus dobleces. Me decidí, entonces, a entender ese tafetán como *flammé* en lugar de *flambé*, usé el término italiano correspondiente, *fiammato* (para indicar un tejido donde se aprecian listas de colores que matizándose cambian), que por una parte parece arcaico —o, por lo menos, misterioso— y, por la otra, metafórico, y transfiere el «grito» a las connotaciones visuales y auditivas de la llama. Por último, salvé el efecto tornasolado de conjunto.

> Vi aveva trovato una gran veste in **taffettà fiammato,** che cangiava colore a ogni fruscio delle sue pieghe.

Quizá el tejido era algo distinto, pero confío en que el lector lo «vea» y lo «toque» como Sylvie y su compañero, y que resulte evidente la fascinación de ese vestido, en oposición al que Sylvie se quita casi de golpe, caído y muy poco majestuoso.

Nerval, en efecto, habla de *robe d'indienne.* El diccionario autoriza a traducir como *indiana* esa tela de algodón estampada. Con vestido, túnica o traje de india, lo vierten muchos traductores italianos, pero me temo que, de esta forma, Sylvie se le presente al lector italiano léxicamente mal preparado como una joven piel roja. Otros traducen *il vestitino di tela stampata* o *la sua veste di tela indiana.* Los traductores al castellano optan casi todos por *vestido de indiana* con las interferencias que también en castellano puede causar. La paráfrasis explicativa es correcta, pero va en detrimento del ritmo. Sylvie se desnuda de golpe, y hay que respetar la rapidez de su gesto gracioso e inocentemente provocativo. Sieburth traduce, creo justamente, *Sylvie had already underdone her calico dressing and let it slip to her feet.* En castellano, Moix traduce *vestido de algodón* y Cano opta por *vestido de aldeana.* Yo elegí el término *cotonina*, que indica precisamente una tela estampada barata.

Sylvie, tras haberse puesto el vestido de la tía, se queja de sus *manches plates* y los traductores italianos suelen elegir *maniche lisce o maniche piatte*; claro que, entonces, no se entiende por qué el narrador nota por contraste cómo esos *sabots garnis* ponían en admirable evidencia sus

brazos desnudos, es decir, como traduce Sieburth, *the lace-trimmed puffs showed off her bare arms.* En fin, estas mangas, ¿son lisas o adornadas?, ¿largas o cortas? Ante el apuro que el texto produce, Sieburth renuncia a hablar de mangas planas y hace que Sylvie diga solamente: *These sleeves are ridiculous.*

El hecho es que las *manches plates* (llamadas también *manches à sabots* o *sabots*) eran mangas cortas *evasé*, cubiertas por ribetes de encaje, de moda en el siglo XVII (algunas historias del vestido hablan de estilo Watteau), pero no tenían los hombros ahuecados como quería la moda del siglo XIX. Por lo tanto, Sylvie encuentra que le caen demasiado en los hombros, porque no tenían bullón. Para hacer entender al lector cómo son las mangas, y de qué se queja Sylvie, fuerzo el texto y hago que la joven diga: *Oh, come cadono male, le spalle senza sbuffo!* (¡Oh, qué mal caen los hombros sin bullón!). Inmediatamente después, en lugar de intentar traducir *sabots garnis de dentelles*, digo que *la corta merlettatura svasata di quelle maniche metteva mirabilmente in mostra le sue braccia nude*, es decir, que los cortos encajes evasé de esas mangas exhibían admirablemente sus brazos desnudos. Los lectores deberían «ver» esas mangas estilo Watteau y, al mismo tiempo, comprender que Sylvie está encontrando la ropa pasada de moda, e incluso sonreír sobre su concepto de modernidad. Otra manera para hacer que se sientan en un tiempo lejano.

No sigo contando cómo traduje otros términos que para Nerval debían hacernos ver otros objetos encontrados en el cajón. En todos estos casos, siempre intenté evitar una traducción literal y, sin perder el ritmo con la descripción pormenorizada de esos objetos, dejar entender con un adjetivo cómo se presentaban. Terminaré con el par de medias que se pone Sylvie al final, y que se indican como *des bas de soie rose tendre à coins verts.* Muchos traductores las entienden como medias rosa con la punta y el talón verde, y he visto incluso una edición ilustrada del relato donde el dibujante (en nuestro siglo) así las representa.

Ahora bien, Sylvie acababa de decir que buscaba (y había encontrado unas) *bas brodés*, por consiguiente, medias bordadas y de seda, no medias de lana trabajadas a *patchwork.* Encuentro en la edición Pléiade de la *opera omnia* de Nerval una nota (evidentemente indispensable también para el

lector francés de hoy) según la cual los *coins* son «ornements en pointe à la partie inferieure des bas» y creo que se quiere aludir a ciertos adornos laterales, desde el tobillo hasta la pantorrilla, a veces bordadas a espiguilla, que se denominan, precisamente, *cuadrados.* Siempre a través del Musée de la Mode se me dijo que «les coins sont des ornements —souvent des fils tirés comme les jours des draps— à la cheville, parfois agrémentés de fils de couleurs différentes». Me parece que Sieburth comprendió algo de este tipo, visto que habla de *pale pink stockings with green figure-work about the ankles.* Para evitar exhibir todo lo que aprendí sobre los *coins verts*, y hacerle la competencia a una revista de labores manuales, me pareció apropiado hablar sencillamente de *calze di un color rosa tenero, trapunto di verde alla caviglia* (medias de color rosa tierno, bordadas en verde en el tobillo). Pienso que esto es suficiente para hacer relampaguear ante los ojos del lector la naturaleza de ese conmovedor horror.

8.3. Écfrasis

A propósito de cómo un texto verbal hace ver algo, no se puede ignorar el problema de la écfrasis, entendida como descripción de una obra visual, ya sea cuadro o escultura. Solemos estar acostumbrados a tener que discutir hasta qué punto es aceptable el tipo opuesto de traducción intersemiótica, es decir, aquella por la que se traduce un texto escrito en un texto visual (de libro a película, de libro a cómic, etcétera). Con la écfrasis se traduce, en cambio, un texto visual en un texto escrito. El ejercicio gozaba de gran prestigio en la Antigüedad, tanto es así que a menudo llegamos a saber algo de obras de arte desaparecidas gracias a las écfrasis que de ellas se hicieron. Ejemplos insignes de écfrasis son las *Imagines* de Filóstrato y las *Descriptiones* de Calístrato.[95] Hoy ya no se practica la écfrasis como ejercicio retórico sino como instrumento que, por decirlo de alguna manera, tiende a atraer la atención no tanto sobre sí mismo en su calidad de dispositivo verbal, sino sobre la imagen que pretende evocar. En este sentido, son excelentes ejemplos de écfrasis muchos análisis pormenorizados de cuadros hechos por críticos de arte, y un ejemplo puede

ser la descripción de *Las meninas* de Velázquez que abre *Las palabras y las cosas*, de Foucault.

En efecto, si leemos bien a varios poetas o narradores, podríamos descubrir que su texto nace como descripción de un cuadro; sin embargo, cuando ello sucede, el autor oculta la fuente o no se preocupa de hacerla evidente, mientras que la écfrasis como ejercicio retórico pretendía, en cambio, ser reconocida como tal. Distinguiré, por lo tanto, entre écfrasis clásica (*patente*) y écfrasis *oculta.*

Si la écfrasis patente quería ser juzgada como una traducción verbal de una obra visual ya conocida (o que se pretendía que resultara conocida), la écfrasis oculta se presenta como un dispositivo verbal que quiere evocar en la mente del que lee una visión, lo más precisa posible. Baste pensar en las descripciones proustianas de los cuadros de Elstir para ver cómo el autor, fingiendo que describía la obra de un pintor imaginario, se inspiraba de hecho en la obra (u obras) de pintores de su tiempo.

En mis obras narrativas, me he deleitado con muchas écfrasis ocultas. Son écfrasis las descripciones de las dos portadas monumentales (la de Moissac y la de Vézelay) y de varias páginas de códigos miniados en *El nombre de la rosa;* lo es toda la descripción de la entrada del Conservatoire des Arts et Métiers que aparece en *El péndulo de Foucault* (y al respecto, me halaga que, ahora que, por desgracia, el ambiente ha sido modernizado, en el futuro se pueda usar mi texto para establecer lo inquietantemente seductor que era).

Quisiera considerar dos écfrasis ocultas de *La isla del día de antes*, inspirada una en Georges de la Tour y la otra en Vermeer. Al escribir, me inspiraba en el cuadro y me las industriaba para describirlo de la manera más vívida posible pero, de hecho, no presentaba el ejercicio como écfrasis, sino que invitaba al lector a pensar que estaba describiendo una escena real. Esto me permitía pequeñas licencias, por lo cual añadía o modificaba determinados detalles. Sin embargo, confiaba también en la reacción de un lector culto, capaz de reconocer la obra inspiradora y de apreciar que, si hacía écfrasis, era de obras de arte del período del que hablaba, y que por consiguiente el mío no era puro ejercicio retórico, sino ejercicio de *decoración filológica.*

En general, señalo estas fuentes a mis traductores, pero no pretendo que traduzcan mirando la obra en que me inspiro. Si mi descripción verbal es buena, debería funcionar también traducida. Sin embargo, como decía, en una écfrasis oculta se parte del doble principio de que (i) si el lector ingenuo no conoce la obra visual en la que se inspira el autor, debe poder descubrirla en cierto sentido con su imaginación, como si la viera por primera vez, pero también que (ii) si el lector culto ya ha visto la obra visual inspiradora, el discurso verbal debe ser capaz de hacérsela reconocer.

Véase ahora esta imagen del capítulo 31, inspirada en Georges de la Tour:

> Roberto ora vedeva Ferrante seduto nel buio davanti allo specchio che, per chi vi stava a lato, rifletteva solo la candela posta di fronte. A contemplare due luminelli, l'uno scimmia dell'altro, l'occhio si fissa, la mente ne è infatuata, sorgono visioni. Spostando di poco il capo Ferrante vedeva Lilia, il viso di cera vergine, così madido di luce da assorbire ogni altro raggio, e da lasciarle fluire i capelli biondi come una massa scura raccolta a fuso dietro le spalle, il petto appena visibile sotto una leggera veste a mezzo scollo…

Véase como la écfrasis sigue siendo vivida en las traducciones (ejemplifico sólo con tres):

> Roberto voyait maintenant Ferrante assis dans l'obscurité devant le miroir qui, vu de côté, reflétait seulement la chandelle placée en face. A contempler deux lumignons, l'un singe de l'autre, l'oeil se fixe, l'esprit s'en engoue, surgissent des visions. En déplaçant à peine la tete, Ferrante voyait Lilia, le minois de cire vierge, si moite de lumière qu'il en absorbe tout autre rayon, et laisse fluer ses cheveux blonds telle une masse sombre recueillie en fuseau entre ses épaules, la poitrine à peine visible sous une légère robe à demi échancrée (*Schifano).*

> Roberto now saw Ferrante in the darkness at the mirror that reflected only the candle set before it. Contemplating two little flames,

one aping the other, the eye stares, the mind is infatuated, visions rise. Shifting his head slightly, Ferrante sees Lilia, her face of virgin wax, so bathed in light that it absorbs every other ray and causes her blond hair to flow like a dark mass wound in a spindle behind her back, her bosom just visible beneath a delicate dress, its neck cut low *(Weaver).*

Roberto veía ahora a Ferrante sentado en la oscuridad ante el espejo que, para quien estaba de lado, reflejaba sólo la vela colocada de frente. Al contemplar dos destellos, el uno simio del otro, el ojo se fija, la mente queda infatuada, surgen visiones. Desplazando un poco la cabeza, Ferrante veía a Lilia, el rostro de cera virgen, tan rociado de luz que absorbía cualquier otro rayo, y dejaba fluir aquella madeja rubia como una masa oscura recogida a guisa de huso detrás de los hombros, el pecho apenas visible bajo una liviana camisa con una leve abertura… (*Lozano).*

Véase ahora la descripción de esta figura femenina, del capítulo 12, inspirada en Vermeer:

Qualche sera dopo, passando davanti a una casa, la scorse in una stanza buia al piano terra. Era seduta alla finestra per cogliere un venticello che mitigava appena l'afa monferrina, fatta chiara da una lampada, invisibile dall'esterno, posata presso al davanzale. A tutta prima non l'aveva riconosciuta perché le belle chiome erano avvolte sul capo, e ne pendevano solo due ciocche sopra le orecchie. Si scorgeva solo il viso un poco chinato, un solo purissimo ovale, imperlato da qualche goccia di sudore, che pareva l'unica vera lampada in quella penombra.

Stava lavorando di cucito su di un tavolinetto basso, su cui posava lo sguardo intento (…) Roberto ne vedeva il labbro, ombreggiato da una calugine bionda. A un tratto ella aveva levato una mano più luminosa ancor del viso, per portare alia bocea un filo scuro: lo aveva introdotto tra le labbra rosse scoprendo i denti bianchi e lo aveva reciso di un sol

colpo, con mossa di fiera gentile, sorridendo lieta della sua mansueta crudeltà.

Algunas tardes después, pasando por delante de una casa, la divisó en una habitación oscura en el cuarto bajo. Estaba sentada junto a la ventana para tomar un airecillo que mitigaba apenas el bochorno monferrín, aclarada por una lámpara, invisible desde fuera, que descansaba cerca del alféizar. De buenas a primeras no la había reconocido porque sus hermosos cabellos estaban recogidos en la cabeza, y sólo dos mechones colgaban encima de las orejas. Se divisaba tan sólo el rostro un poco inclinado, único purísimo óvalo, rociado por algún aljófar de sudor, única verdadera lámpara en aquella penumbra.

Estaba trabajando en la costura sobre una mesita baja, en la que posaba la mirada atenta, (…) Roberto veía el labio, sombreado por una pelusilla rubia. De repente, ella había alzado una mano aún más luminosa que el rostro, para llevarse a la boca un hilo oscuro: lo había introducido entre los labios rojos descubriendo los dientes blancos y lo había cortado de una vez, con acción de fiera gentil, sonriendo risueña de su benigna crueldad *(Lozano).*

Las diferentes traducciones sobre las que puedo expresar un juicio permiten visualizar bien la imagen para los que conocen el cuadro de Vermeer. Pero quisiera detenerme, quizá con excesiva puntillosidad, en mi expresión *fatta chiara da una lampada.*

Weaver traduce que la joven estaba *in the light of an unseen lamp;* Schifano tradujo que estaba *éclairée par une lampe invisible;* Lozano que estaba *aclarada por una lámpara;* Kroeber dice *das Gesicht im Schein einer Lampe.* Como buena descripción basta y sobra, pero para una écfrasis me siento un poco más exigente: no me basta con decir que se está iluminado por una lámpara. Mi expresión transfiere la fuente de luz de la lámpara al rostro, hace de la cara la fuente activa de la luz y no un receptáculo pasivo. Y ésta debería ser una sugerencia para el lector culto que sabe cómo en la pintura del siglo XVII la luz a menudo brota del rostro, de las manos, de los dedos, como si los cuerpos estuvieran *encendidos.*

¿Por qué insisto tanto en la manera de hacer perceptible al lector la cita visual? Porque tiene que ver con la cuestión del dialogismo, de la ironía y de los ecos intertextuales.

9
Hacer notar la remisión intertextual

Según varios autores, la cita intertextual, es decir, la diseminación en un relato o en una poesía de remisiones a otras obras y situaciones literarias (o artísticas en general), es un rasgo fundamental de mucho arte denominado posmoderno y, sobre todo, de la que Linda Hutcheon (1988, § 7) ha denominado *metafiction.*

Que los textos dialoguen entre sí, que en cada obra se note la influencia de los predecesores (y la angustia que se deriva) es, diría yo, una constante de la literatura y del arte. En cambio, yo me refiero a una precisa estrategia gracias a la cual el autor hace alusiones *no explícitas* a obras previas, aceptando una doble lectura: (i) el lector ingenuo, que no identifica la cita, sigue igualmente el desarrollo del discurso y de la trama como sí lo que se le cuenta fuera nuevo e inesperado (y, por lo tanto, al decirle que un personaje atraviesa un tapiz con su espada gritando *¡Una rata!*, aun sin identificar la referencia a Shakespeare, puede disfrutar de una situación dramática y excepcional); (ii) el lector culto y competente identifica la remisión, y la percibe como cita maliciosa.[96]

En estos casos los teóricos de lo posmoderno hablan de *ironía hipertextual*, suscitando alguna que otra objeción entre los amantes de la retórica, porque, en propiedad, se produce ironía cuando se dice maliciosamente lo contrario de lo que el destinatario cree o sabe que es la verdad. Claro que el término nació en el ámbito anglosajón, donde expresiones como «ironically» se usan en sentido más amplio que «irónicamente», por ejemplo, para decir «paradójicamente» o «de forma inesperada», «contra toda expectativa», como cuando se dice que un viaje

de bodas en el *Titanio* había de convertirse «ironically» en un funeral (por otra parte, también nosotros hablamos de ironía del destino).

Yo diría que cuando un texto cita a otro de forma encubierta, tenemos lo que llamaríamos un guiño al posible lector competente, un hablar «tongue-in-cheek». Si acaso, la ironía no se produce porque se quiera querer decir lo contrario de lo que se dice, sino lo contrario de lo que el texto implícitamente citado decía. Eso sucede cuando la situación o la frase cambia de sentido en el contexto nuevo en que se introducen, y se produce un salto de registro, una estrategia de reducción (como si *¡Una rata!* lo gritara un héroe indeciso que, tras haber pronunciado un monólogo sobre el sentido de la vida, huyera del escenario al ver salir una rata de detrás de una cortina).

Hechas estas aclaraciones, digamos que si defino, en las páginas que siguen, estos fenómenos como *ironía intertextual*, es para atenerme al uso corriente.

Aun así, estas reflexiones sobre la impropiedad del término ironía intertextual no nos eximen de algunas consideraciones retórico-semióticas. A veces, la alusión intertextual es tan imperceptible que, de haber actitud maliciosa, está toda ella en el lado del autor empírico, mientras se podría decir que el texto por sí mismo no hace nada para que pueda captarse (aunque apela a la malicia del lector modelo, que debería saber identificar la referencia a un lugar tópico de la literatura precedente). Estos casos tienen algo que ver con el problema de la traducción, donde el que traduce debería hacer todo lo posible para expresar lo que dice el texto fuente, sin tener en cuenta las intenciones del autor empírico, que, entre otras cosas, podría estar muerto desde hace milenios.

Consideremos dos casos. En el primero, la remisión es textualmente transparente, como cuando un personaje cómico empieza a reflexionar sobre «ser o no ser», o incluso cuando —y sé que exagero por vehemencia ejemplificadora—, en un musical sobre los primeros ludistas, un destructor de telares mecánicos se preguntara si conviene «tejer o no tejer». En este caso, si los traductores toman ellos solos la decisión de usar en su lengua la traducción corriente de *To be or not to be*, es señal de que algo en el texto hacía que la remisión fuera casi obligada, visto que la han notado.

El segundo caso es aquel donde la remisión no es transparente o no es transparente para la cultura del traductor. Es muy reciente el caso en que una traductora mía a una lengua bastante marginal, a la que no habían sido traducidas las grandes obras maestras de la literatura contemporánea, me preguntaba qué eran las mujeres que van y vienen por la habitación hablando de Miguel Ángel, sin captar la remisión a Eliot. Pero también puede pasar que el traductor a una lengua muy difundida no capte la remisión a un montaliano «meriggiare pallido e assorto presso un rovente muro d'orto»[97] y éstos son obviamente los casos ya citados donde el autor invita al traductor a buscar una remisión equivalente en la propia literatura. En cualquier caso, si los traductores no captan la remisión y es el autor el que los invita a subrayarla, entonces se podría decir que (i) o el autor considera que algunos lectores pueden ser más competentes que los traductores, e invita a estos últimos a orientarlos de la manera adecuada; (ii) o el autor está jugando una partida sin esperanza, donde el texto es más obtuso que él, y aun así no se ve por qué su devotos traductores no deben complacerle, dejándole la ilusión de que por lo menos un lector entre un millón pueda ser capaz de captar su guiño.

Esto es lo que quiero discutir en las páginas que siguen sobre la traducción de las ironías intertextuales.

Una obra puede abundar en citas de textos ajenos sin por eso ser un ejemplo de la denominada *ironía intertextual* o de *remisión intertextual. La tierra baldía*, de Eliot, requiere páginas y páginas de notas para identificar todas sus remisiones al tesoro de la literatura, pero Eliot ha colocado las notas como parte de la obra porque le resultaba difícil imaginarse un lector ingenuo que no captara todas las referencias. Es decir, los lectores incultos pueden apreciar el texto por el ritmo, por el sonido, por ese *quid* inquietante evocado por nombres como Stetson, Madame Sosostris, Filomela, o citas en alemán y en francés, pero su forma de disfrutar del texto equivale a fisgar desde una puerta entornada, captando sólo parte de una prometedora revelación.

La remisión irónica de la intertextualidad no tiene nada que ver con el hecho de que en un texto puede haber no sólo dos sino también cuatro niveles de lectura distintos, es decir, el literal, el moral, el alegórico y el anagógico, tal y como nos enseña toda la hermenéutica bíblica. Varios textos tienen un doble nivel de sentido, y basta pensar en el sentido moral de las parábolas evangélicas o de las fábulas: un lector ingenuo puede leer la fábula del lobo y el cordero de Fedro como la simple crónica de una disputa entre animales, pero resultaría muy difícil no notar entre líneas una lección de carácter universal, y el que no lo lograra de ninguna manera, perdería el sentido más importante del apólogo.

Los casos de remisión intertextual son, en cambio, muy distintos, y precisamente por eso caracterizan formas de literatura que, aun siendo docta, puede llegar a tener también éxito popular: el texto se puede leer y disfrutar de forma ingenua, sin captar las remisiones textuales, o puede leerse con la plena conciencia de —y el gusto por la caza de— estas remisiones.

Para buscar un ejemplo límite, supongamos que debemos leer el *Don Quijote* reescrito por Pierre Menard, Como imagina Borges, Menard consigue reinventar, sin copiar, el texto de Cervantes palabra por palabra, pero sólo el lector avisado es capaz de entender cómo las expresiones de Menard, escritas hoy, adquieren un significado distinto del que tenían en el siglo XVII, y sólo de esa forma se pone en marcha la ironía del texto menardiano. Sin embargo, el que nunca hubiera oído hablar de Cervantes disfrutaría con una historia al fin y al cabo apasionante, con una serie de aventuras heroico-cómicas cuyo sabor sobrevive a la lengua no modernísima en que están escritas.

¿Qué debería hacer el traductor, en el caso extravagante en que tuviera que traducir el *Don Quijote* de Menard a alguna otra lengua? Paradoja por paradoja, debería identificar en su propia lengua la versión más conocida de la novela de Cervantes y copiarla tal cual.

Y he aquí que la práctica de la traducción ofrece una buena piedra de toque para reconocer la presencia de la remisión intertextual en un texto: se halla cuando el traductor se siente obligado a hacer perceptible, en su propia lengua, la fuente del texto original.

Recordemos qué pasó cuando Diotallevi mencionaba el seto leopardiano. Los traductores tenían que identificar una cita intertextual y decidir cómo ponerla en evidencia ante sus lectores (en ese caso, cambiando incluso la fuente). De otro modo, la remisión textual se perdería. Y es un compromiso que no concierne a los traductores de Fedro, los cuales tienen que traducir simplemente (quizá a la letra) la historia, que ya será asunto del lector captar o no su sentido moral.

9.1. Sugerir el intertexto al traductor

Como autor de novelas que juegan muchísimo con los ecos intertextuales, siempre me he sentido feliz cuando el lector ha captado las remisiones, los guiños; no se trata de traer a colación al lector empírico, es más bien que quienquiera que haya captado, pongamos, en *La isla del día de antes* los guiños a *La isla misteriosa*, de Verne (por ejemplo, la pregunta inicial de si se trata de isla o de continente) debe desear que también los demás lectores se den cuenta de ese guiño del texto. Aquí el problema del traductor es entender que, si aludo a la alternativa «¿isla o continente?», estoy citando la pregunta que aparece en el título-sumario del capítulo 9 de *La isla misteriosa*, y por consiguiente debería usar los mismos términos usados en la traducción verneana en su lengua. En cuanto al lector que no capta la remisión, estará satisfecho igualmente de saber que un náufrago se plantea una pregunta tan dramática.

Es preciso, con todo, informar el máximo posible a los propios traductores de alusiones que, por un motivo u otro, podrían escapárseles, y por consiguiente les suelo enviar páginas y páginas de notas que explicitan las distintas referencias. No sólo eso, sino que cuando puedo sugiero incluso la manera en que pueden hacerse perceptibles en su propia lengua. El problema resultó especialmente urgente para una novela como *El péndulo de Foucault*, donde el problema de la remisión intertextual se plantea al cuadrado, porque no sólo hago citas ocultas como autor, sino que las hacen sin cesar con intenciones explícitamente irónicas, y mucho más evidentes, los tres personajes, Belbo, Casaubon y Diotallevi.

Por ejemplo, en el capítulo 11, uno de los archivos escritos en el ordenador por Jacopo Belbo (quien construye mundos imaginarios, ampliamente intertextuales, para superar el propio complejo de redactor editorial incapaz de ver la vida, al igual que Diotallevi, como no sea por intercesión de la literatura) está dedicado a un personaje que en italiano se llama *Jim della Canapa*, y que vive un *collage* de aventuras estereotipadas (donde se mezclan alegremente nombres de lugares de Polinesia, de los mares de Sonda y de otras zonas del mundo donde la literatura ha situado historias de pasión y muerte bajo las palmeras). La instrucción a los traductores decía que *Jim della Canapa* tenía que tener un nombre que evocara los mares del Sur y otros paraísos (o infiernos) literarios, y no estaba seguro de que el nombre italiano se pudiera traducir literalmente (y en inglés me parece que *Hemp Jim* suena mal). El problema no era referirse al cáñamo. Jim podía vender, en lugar de cáñamo, también nueces de coco y llamarse *Coconut Jim.* O también *Jim de los Siete Mares.* Y tenía que quedar claro que el personaje era una mezcla entre Lord Jim, Corto Maltese, Gauguin, Stevenson y Sanders of the River.

Y en efecto Jim se transformó en *Jim de la Papaye* en francés, *Seven Seas Jim* en inglés, *Jim el del Cáñamo* en español, *Otzim tes kànnabes* en griego y, con bellísima remisión a Kurt Weill, *Surabaya-Jim* en alemán.

En el capítulo 22, un comisario de policía dice *La vita non è semplice come nei libri gialli* y Belbo contesta *Lo supponevo.* Comuniqué a mis traductores que esta expresión era típica de un personaje de tebeo italiano (que al menos parte de los lectores de mi generación, y quizá los más cultos de la sucesiva podían reconocer), el policía Cip di Jacovitti, que contestaba así cuando le revelaban algo muy obvio. Belbo está citando a Jacovitti. Sugerí al traductor inglés que podía cambiar la referencia y hacer que dijera, por ejemplo, *Elementary, my dear Watson.* No sé por qué Bill Weaver no aceptó la sugerencia (quizá encontraba la remisión holmesiana demasiado manida) y se limita a hacer que diga *I guess not.* No consigo captar ninguna referencia a la literatura inglesa o americana, pero quizá es culpa mía.

En *La isla del día de antes* cada capítulo tiene un título que sugiere sólo vagamente lo que está sucediendo. En realidad, me divertí dándole a cada

capítulo el título de un libro del siglo XVII. Por mi parte fue un *tour de force*, muy poco remunerativo, porque el juego lo entendieron sólo especialistas de aquella época (y ni siquiera todos) y, sobre todo, los libreros de viejo y los bibliófilos. A mí me bastaba y estaba igualmente contento: a veces me pregunto si no escribiré novelas para permitirme estas referencias comprensibles sólo para mí mismo, pero me siento como un pintor que pinta una tela adamascada y entre las volutas, las flores y los corimbos, coloca —casi invisibles— las iniciales de la propia amada. No importa si ni tan siquiera ella las identifica, los actos de amor son gratuitos.

Con todo, quería que los traductores consiguieran que el juego resultara reconocible en las varias lenguas. Para ciertas obras existía el título original y el de algunas traducciones. Por ejemplo, el capítulo que se titulaba *La dottrina curiosa dei begli spiriti di quel tempo* se convertía automáticamente en francés en *La doctrine curieuse des beaux esprit de ce temps*, visto que así lo había titulado Garasse; igualmente, *L'Arte di prudenza* se corresponde con el *Oráculo manual y arte de prudencia*, de Gracián. Para *Curiosità Inaudite*, de Gaffarel, tenía tanto el título original francés, *Curiositez inouyes*, como el de la primera traducción inglesa, *Unheard-of Curiosities.*

En otros casos me serví de mis conocimientos bibliófilos y de los catálogos que tenía a disposición para sugerir títulos de otros libros sobre argumentos análogos. Y he aquí que para *La Desiderata Scienza delle Longitudini* (que remite a un libro latino de Morin, *Longitudinum Opiata Scientia*) sugerí que en inglés se podía echar mano del título de una obra de Dampier, *A New Voyage Round the World* y en español se podía tomar del *Diálogo de los perros* de Cervantes una alusión a la búsqueda del *Punto Fijo.*

Tenía también un bello título italiano (de un cierto Rosa), *La Nautica Rilucente*, y entendía que, además de casi desconocido, era difícil de traducir. Sugerí como alternativas: *Arte de navegar* (de Medina), y *General and Rare Memorial Pertaining to the Perfect Art of Navigation* (que es de John Dee) y en alemán, obviamente, *Narrenschiff*. Para *Diverse e Artificiose Macchine* de Ramelli indiqué una traducción alemana de 1620, y para el francés propuse, en cambio, el *Thêatre des Instruments*

Mathematiques et Mechaniques, de Besson. Para el *Teatro d'Imprese* de Ferro, tenía como alternativa muchos libros de emblemática y propuse, por ejemplo, *Philosophie des images enigmatiques*, *Empresas morales*, *Declaración magistral sobre los emblemas*, *Delights for the Ingenious*, *A Collection of Emblems*, *Emblematisches Lust Cabinet*, *Emblematische Schatz-Kammer*.

Para *La Consolazione dei Naviganti*, que es la *Consolatio Navigantium* de Glauber, cité la traducción francesa *Consolation des navigants*, y, para las demás lenguas, títulos tan fascinantes como *Joyfull Newes out of the Newfound Worlde*, *A Collection of Original Voyages*, *Rélation de divers Voyages Curieux*, *Nueva descripción de la tierra*.

Entre otras cosas, en ese capítulo señalé que la descripción del eunuco con las varias sustancias naturales cita en parte *La Celestina* de Rojas, acto primero. Podía esperar que la referencia valiera por lo menos para el lector español, y en cuanto a los demás, peor para ellos, no se encontrarían en una situación más opaca que el lector italiano.

Refiero otra instrucción: «En todo el viaje del *Amarilli* hay referencias a varias islas y personajes célebres. Os los comunico para que no perdáis la alusión, aunque de hecho no tiene que ser muy explícita. Más Afuera es la isla del archipiélago Juan Fernández donde naufraga Robinson Crusoe (el histórico, es decir, Selkirck). El caballero de Malta con el pendiente es una alusión a Corto Maltese, que buscaba Escondida. La isla sin nombre a la que llegan después de las Galápagos es Pitcairn, y el caballero evoca el motín del *Bounty.* La isla sucesiva es la de Gauguin. Cuando el caballero llega a una isla donde cuenta historias y lo llaman Tusitala, hay una clara alusión a R. L. Stevenson. Cuando el caballero le propone a Roberto que se deje ahogar en el mar, la remisión es al suicidio de Martin Eden. La frase de Roberto, *mar appena lo sapessimo, cesseremmo di saperlo*, recuerda la última frase de la novela homónima de Jack London (*and at the instant he knew, he ceased to know)*». Obviamente Weaver aceptó la remisión y tradujo «Yes, but at the instant we knew it, we would cease to know».

9.2. Dificultades

He aquí un caso, sin embargo, donde en algunas de las traducciones (por mi culpa) se perdió la remisión intertextual, por respeto hacia la letra del original. En *El péndulo de Foucault,* Jacopo Belbo escribe en una de sus fantasías onírico-electrónicas:

> Come colpire quell'ultimo nemico? Mi sovviene l'intuizione inattesa, che solo sa nutrire colui per cui l'animo umano, da secoli, non ha penetrali inviolati.
>
> —Guardami, dico, anch'io sono una Tigre.[98]

La frase sirve para connotar el gusto del personaje por el universo del folletín. La referencia, evidente para el lector italiano, es a Salgari. Se trata del desafío lanzado por Sandokán, el Tigre de Malasia, cuando se encara con un tigre indio. La traducción inglesa, literal, suena:

> How to strike this last enemy? To my aid comes an unexpected intuition… an intuition that can come only to one for whom the human soul, for centuries, has kept no inviolable secret place.
>
> «Look at me», I say. «I, too, am a Tiger.»

Lo mismo hicieron los demás traductores (*Regarde-moi, moi aussi je suis un Tigre; Auch ich bin ein Tiger, «Mírame», digo, también yo soy un Tigre.»*). No estoy seguro de que se capte la alusión (verdaderamente muy «nacional» y generacional) y yo me olvidé de señalarles el punto. Visto que el efecto que el texto quería crear era manifestar cómo buscaba Belbo en el folletín decimonónico caricaturas de la propia Voluntad de Poder, se habría podido encontrar algo análogo en las distintas literaturas. En francés no me habría disgustado *Regarde moi, je suis Edmond Dantès!*

Ahora bien, cuando un texto desencadena el mecanismo de la remisión intertextual, debe esperarse que las posibilidades de que se produzca la

doble lectura dependa de la amplitud de la enciclopedia del lector, y esta amplitud puede variar según los casos.

Es difícil resistir a la fascinación de las relaciones, aunque algunas pueden ser absolutamente casuales. Linda Hutcheon (1998: 166) encuentra en la página 378 de la edición americana del *Péndulo: «The Rule is simple: suspect, only suspect»*, e identifica una remisión intertextual a *Connect, only connect* de E. M. Forster. Con la agudeza que la caracteriza avisa con prudencia de que este «ironic play» se da en inglés; el texto italiano (y no está claro si al escribir lo tenía presente) no contiene esta remisión intertextual porque dice *sospettare, sospettare sempre.* La referencia, sin duda consciente, la introdujo Bill Weaver. Nada que decir, el texto inglés contiene la referencia, lo que significa no sólo que la traducción puede alterar el juego de la ironía intertextual, sino también enriquecerlo.

En una página del capítulo 30 de *El péndulo,* donde los protagonistas imaginan que también toda la historia contada por los Evangelios es efecto de una invención como la del Plan que construyen, Casaubon (pensando que un evangelio falso es un evangelio apócrifo) comenta irónicamente, con evidente parodia baudelaireana: *Toi, apochryphe lecteur, mon semblable, mon frère.* Me habría conformado con la relación intertextual con Baudelaire, pero Linda Hutcheon (1998: 168) define el sintagma como «Parody of Baudelaire by Eliot» (en efecto, si recuerdan, Eliot cita a Baudelaire en *La tierra baldía),* y es verdad que así el asunto adquiere aún más enjundia. En cualquier caso, si Linda Hutcheon hubiera tenido que traducir mi libro, su sutilísima interpretación no le habría planteado problemas añadidos (obviamente, habría sido obligatorio, como suelen haber hecho mis traductores, mantener la cita en francés). Su sugerencia plantea, con todo, un interesante problema a propósito de la ironía intertextual. ¿Dividiremos a los lectores entre los que llegan hasta Baudelaire y los que avanzan hasta Eliot? ¿Y si hubiera un lector que se hubiera encontrado con el hipócrita lector en Eliot, y se acordara, pero no supiera que Eliot citaba a Baudelaire? ¿Consideraremos ilegítima su admisión en el club de la intertextualidad?

En *La isla del día de antes* hay una serie de golpes de escena que son netamente dumasianos, y a veces la cita es literal, pero el lector que no

capta la remisión puede deleitarse, aun ingenuamente, del golpe de escena. En el capítulo 17, cuando se cuenta que Mazarino despide a Roberto de la Grive tras haberle asignado una misión de espionaje, se dice:

> Piegò un ginocchio e disse: «Eminenza, sono vostro». O almeno così vorrei, visto che non mi pare costumato fargli dare un salvacondotto che reciti «C'est par mon ordre et pour le bien de l'état que le porteur du présent a fait ce qu'il a fait».[99]

Aquí el juego textual es doble. Por una parte, está la intrusión del Narrador que en primera persona se excusa por no haber cedido a la tentación folletinesca de repetir un episodio célebre (buen ejemplo de preterición, porque diciendo que no cita, en efecto el Narrador cita); por el otro, está la cita textual del texto del salvoconducto que, en *Los tres mosqueteros,* Richelieu entrega a Milady y que al final le es exhibido por d'Artagnan. Aquí, el lector ingenuo parece abandonado a sí mismo: si no sabe el francés, no entiende de qué va el salvoconducto, y, en cualquier caso, no debería entender por qué la voz narradora siente la necesidad de decirle que Mazarino *no* ha hecho algo que no había ninguna razón para esperarse de él. Como el texto del salvoconducto está en otra lengua, el lector se sentirá inducido, por lo menos, a sospechar que se trata de una cita. Bien hicieron, por consiguiente, algunos traductores en dejar el texto del salvoconducto en francés. Se respeta la remisión textual aun en detrimento de la comprensibilidad (como, por otra parte, hice yo).

Puedo indicar a los traductores inglés, eslovaco, finlandés, sueco, rumano, checo, serbio, polaco, turco, castellano, portugués (en las dos versiones portuguesa y brasileña), catalán, danés, holandés, lituano, noruego y griego. En cambio, tradujeron el texto del salvoconducto a su lengua los traductores alemán, ruso, chino, japonés, macedonio y húngaro. En el caso del alemán y del húngaro diría que los traductores estaban seguros de que el texto se reconocería, porque las traducciones de Dumas en su país circulan y son conocidas. Se podría decir que el traductor japonés y el chino no esperaban que su lector captara una alusión tan alejada de sus conocimientos (y quizá resultaba apurado introducir una cita en caracteres

latinos). Pero el problema del alfabeto parece secundario, de otro modo el griego y el serbio no habrían recurrido a la cita original. Por lo tanto, se trata de decisiones para mí imponderables, donde el traductor ha *negociado* si le convenía sacrificar la referencia intertextual para favorecer la comprensibilidad o sacrificar la comprensibilidad para poner en evidencia la remisión intertextual.

No entender una remisión culta e irónica significa empobrecer el texto fuente. Añadirle una remisión más puede querer decir enriquecer demasiado. El ideal de la traducción sería devolver en otra lengua nada más y nada menos de lo que insinúa el texto fuente. No es un problema insignificante, y lo notaremos al hablar de la así llamada traducción intersemiótica.[100]

10
Interpretar no es traducir

En su ensayo sobre los aspectos lingüísticos de la traducción, Jakobson (1959) sugería que existían tres tipos de traducción: *intralingüística*, *interlingüística* e *intersemiótica*. La traducción interlingüística es la que se verifica cuando se traduce un texto de una lengua a otra, es decir, cuando se produce «una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua» (y sería la traducción propiamente dicha). La traducción intersemiótica (y aquí estaba el rasgo más innovador de esa propuesta) es aquella en la que se produce «una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal», esto es, por ejemplo, cuando se «traduce» una novela en una película, o una fábula en ballet. Nótese que Jakobson proponía también que esta traducción se llamara *transmutación (transmutation)* y el término debe inducirnos a reflexionar —volveremos más tarde a este punto—. Ahora bien, Jakobson antes citaba la traducción intralingüística, denominada también *reformulación (rewording)*, que sería «una interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua».

Esta triple subdivisión abre el camino a muchas otras distinciones. Tal y como existe la reformulación dentro de una misma lengua, existen formas de reformulación (y *rewording* sería una metáfora) dentro de otros sistemas semióticos, por ejemplo, cuando se traspone de tonalidad una composición musical. Hablando de transmutación, Jakobson pensaba en la versión de un texto verbal en otro sistema semiótico (también en Jakobson, 1960, los ejemplos propuestos son la traducción de *Cumbres borrascosas* en película, de una leyenda medieval en un fresco, del *Après midi d'un faune* de

Mallarmé en ballet e incluso la *Odisea* en cómic); pero no consideraba transmutaciones entre sistemas que no fueran verbales como, por ejemplo, la versión en ballet del *Après midi* de Debussy, la interpretación de algunos cuadros de una exposición mediante la composición musical *Cuadros de una exposición*, o incluso la versión de una pintura en palabras (écfrasis).

Con todo, el problema importante es otro. Jakobson usaba tres veces, para definir los tres tipos de traducción, la palabra *interpretación*, y no podía ser de otro modo para un lingüista que, aun colocándose en la tradición estructuralista, fue el primero en descubrir la fecundidad de los conceptos peirceanos. Esta definición suya de los tres tipos de traducción daba vida, así, a una ambigüedad. Si los tres tipos de traducción son interpretaciones, ¿no habrá querido decir Jakobson que los tres tipos de traducción son tres tipos de interpretación, y que, por lo tanto, la traducción es una especie del género interpretación? Ésta parece la solución más obvia, y su insistencia en el término *traducción* podría deberse al hecho de que escribía esas reflexiones suyas para una recopilación de escritos *On Translation* (Brower, 1959), donde le interesaba distinguir entre varios tipos de traducción, dando como implícito que eran todas formas de la interpretación. En la continuación de la discusión, les pareció a muchos que Jakobson sugería un diagrama de este tipo:

Traducción		**Intralingüística** Reformulación
	Traducción en sentido propio	**Interlingüística**
		Intersemiótica Transmutación

Puesto que, como veremos, en el apartado de la reformulación hay una inmensa variedad de tipos de interpretación, en este punto es fácil incurrir en la tentación de identificar la totalidad de la semiosis con una operación continua de traducción, es decir, de identificar el concepto de traducción con el de interpretación.

10.1. JAKOBSON Y PEIRCE

Jakobson, como muchos otros después de él, estaba fascinado por el hecho de que Peirce, para definir la noción de interpretación, recurriera más de una vez a la idea de traducción. Que Peirce hable más de una vez de interpretación como traducción es innegable. Es suficiente citar C. P. 4.127, precisamente en un contexto donde reafirma su idea central de que el significado de un signo se expresa interpretándolo a través de otro signo (en el sentido más amplio en que Peirce entiende el término signo, por lo que el signo *celos* podría ser interpretado por todo el *Otelo* de Shakespeare, y viceversa). Aquí Peirce está aclarando por enésima vez que el significado de la expresión es (o no puede estar sino explicitado por) «Una segunda afirmación de la cual se sigue igualmente todo lo que se sigue de la primera afirmación, y viceversa».

El punto central de su argumentación es el siguiente: de acuerdo con la máxima pragmática, el principio de interpretancia establece que cada «equivalencia» de significado más o menos inasible entre dos expresiones puede ser producto sólo de la identidad de consecuencias que tales expresiones implican o implicitan. Para hacer más claro lo que quiere decir, Peirce, en ese mismo contexto, afirma que el significado (*meaning*), en su acepción primaria, es una «traducción de un signo a otro sistema de signos».

Es bien sabido que el léxico peirceano es mudable y no pocas veces impresionista, y es fácil advertir que en éste, como en otros contextos, Peirce usa *translation* en sentido figurado: no como una metáfora, sino como *pars pro toto* (en el sentido que adopta *traducción* como sinécdoque de *interpretación*).[101] En este contexto, Peirce está argumentando contra ciertos lógicos («those people») a propósito del significado de *immediate neighborhood* usado en la definición de la velocidad de una partícula. No nos interesa la naturaleza del debate, sino el hecho de que Peirce conteste que *immediate neighborhood* es una simple expresión convencional que no se puede definir de otra forma. Hay que *interpretarla* (a lo mejor a través de un icono, en este caso un croquis, como en efecto él mismo propone en ese párrafo), y sólo de esta forma se conocería su «meaning». Peirce quiere

explicar qué significa interpretar, y por lo tanto es como si desarrollara de forma elíptica la siguiente argumentación:

(i) El significado se da cuando una expresión es sustituida por otra de la que se siguen todas las consecuencias ilativas que se siguen de la primera.

(ii) Si no entienden lo que quiero decir, piensen en lo que sucede en un proceso cuya laboriosidad es evidente a cualquiera, y es decir, la traducción (ideal) de una frase de lengua a lengua, donde se presume o se exige que de la expresión en la lengua de llegada se sigan todas las consecuencias ilativas que se siguen de la expresión en la lengua de origen.

(iii) La traducción de lengua a lengua es el ejemplo más evidente de cómo se intenta decir con sistemas de signos distintos la misma cosa.

(iv) Esta capacidad, esta laboriosidad interpretativa, no es propia sólo de la traducción de lengua a lengua, sino de cualquier intento de aclarar el significado de una expresión.

Peirce, aunque nunca se ocupó de traducción de lengua a lengua ex profeso, no era tan ingenuo como para no darse cuenta de la especificidad de este fenómeno con respecto a otros y múltiples modos de interpretación; y su capacidad para hacer estas distinciones está demostrada por Gorlée (1993, sobre todo p. 168). Lo que está claro es que esta sinécdoque suya fascinó a Jakobson quien (1977: 1.029) afirmaba entusiasta: «Una de las ideas más felices y brillantes que la lingüística general y la semiótica obtuvieron del pensamiento norteamericano es su definición del significado como “la traducción de un signo a otro sistema de signos” [Peirce, C. P. 4.127]. Cuántas discusiones estériles sobre mentalismo y antimentalismo se hubieran evitado de haberse acercado a la noción de significado en términos de traducción, que no podrían rechazar mentalista o conductista alguno. El problema de la traducción es, por supuesto, fundamental en las posturas de Peirce y puede y debe ser utilizado de una forma sistemática».

Jakobson simplemente estaba diciendo que la noción de interpretación como traducción de signo a signo permite superar la diatriba sobre dónde está el significado, si en la mente o en la conducta, y no dice que interpretar y traducir son siempre y de todas formas la misma operación, sino que es

útil afrontar la noción de significado en términos de traducción (quisiera glosar: *como* si fuera una traducción). Al exponer estas posiciones de Jakobson (en Eco, 1977a: 24) escribía yo: «Jakobson demuestra que interpretar un elemento semiótico significa "traducirlo" a otro elemento (que puede ser todo un discurso) y que el elemento que hay que interpretar resulta siempre y creativamente enriquecido por esa traducción». Como se ve, escribía «traducirlo» entre comillas, para indicar que se trataba de una expresión figurada. Mi lectura podría ser opinable, pero quisiera recordar que presenté mi ensayo a Jakobson, antes de publicarlo, y él discutió varios puntos, nunca para imponerme conclusiones distintas de aquellas a las que llegaba yo (pues no era su estilo), sino para precisar, aclarar con la mayor escrupulosidad, sugerir referencias a otros escritos suyos que confirmaran mi lectura. En ese ámbito, no hubo objeciones a mi entrecomillado. Si Jakobson hubiera considerado que desvirtuaba sus afirmaciones, visto que lo estaba citando casi *verbatim*, me habría avisado amablemente de que él quería usar *to translate* en sentido técnico.

Si acaso, lo que puede ser discutible en el citado pasaje de Jakobson es la conclusión, es decir, que la referencia a la traducción, al ser fundamental para el pensamiento de Peirce, debería usarse «sistemáticamente». Pero me parece que Jakobson quería decir que había que tener presente *siempre* ese aspecto del problema del significado, no que había que establecer la equivalencia absoluta entre traducción e interpretación.[102]

10.2. La Línea hermenéutica

La idea de que cualquier actividad de interpretación debe considerarse traducción tiene raíces profundas en la tradición hermenéutica. Las razones son obvias: desde el punto de vista hermenéutico, todo proceso interpretativo es un intento de *comprensión* de la palabra ajena y, por lo tanto, se ha puesto el acento en la sustancial unidad de todos los intentos de comprensión de lo dicho por el Otro. En ese sentido, la traducción es, como decía Gadamer, una forma del *diálogo hermenéutico.*

Ya Heidegger en 1943 (en el ámbito de un curso universitario sobre Heráclito) había proclamado la identidad de traducción e interpretación.[103] En su introducción a los ensayos de Ricoeur sobre la traducción, Jervolino (2001: 17) refiere un texto de Gerhard Ebeling en su entrada enciclopédica *Hermeneutik*:

> El origen etimológico de *hermenéuo* y de sus derivados es controvertida, pero remite a raíces con el significado de «hablar», «decir» (en conexión con el latín *verbum* o *sermo).* El significado del vocablo hay que buscarlo en tres direcciones: aseverar (expresar), interpretar (explicar) y traducir (hacer de intérprete) (…) Se trata de modificaciones del significado fundamental de «llevar a la comprensión», de «mediar la comprensión» con respecto a diferentes formas de plantearse el problema de la comprensión: tanto si se «interpreta» (verbo equivalente en latín) un hecho mediante palabras, como si se «interpreta» un discurso mediante una explicación o un enunciado en una lengua extranjera mediante una traducción. Ya de aquí se ve la intrincada ramificación del problema hermenéutico, al que remite no uno sólo de estos significados, sino su interconexión estructural.[104]

Ahora bien, interconexión no quiere decir identidad, y justamente Jervolino observa que el problema no reside tanto en uniformar la idea de interpretación a la de traducción, como en ver cuánto puede favorecer a la hermenéutica filosófica dar cabida en su discurso a los resultados de las discusiones antiguas y nuevas sobre la traducción (y lo contrario).

Gadamer (1960) procede de forma muy cauta, y no sin arriesgar alguna contradicción. Por una parte, afirma que «toda traducción es por eso ya una interpretación» (1960: 462) y, es más, subraya que toda traducción llega como consumación de una interpretación que el traductor ha dado de la palabra que se le ofrece. Como veremos, sostener que para traducir hay que haber interpretado el texto previamente es una idea con la que todos podemos estar de acuerdo. Por la otra (trad. cast.: 465), intenta demostrar la profunda identidad estructural entre interpretación y traducción, que coloca

a ambas bajo el signo (positivo) del compromiso, es decir, de lo que yo denomino negociación:

> E igual que en la conversación (…) puede alcanzarse quizá en el vaivén de su decurso algún tipo de compromiso, también el traductor encontrará en el vaivén del pesar y sopesar la mejor solución, que nunca puede ser otra cosa que un compromiso. Igual que en la conversación, con el fin de alcanzar este objetivo, uno se pone en el lugar del otro para comprender su punto de vista, también el traductor intenta ponerse por completo en el lugar del autor. Pero esto no proporciona por sí solo ni el acuerdo en la conversación ni el éxito en la reproducción de la traducción. [Así pues,] la situación del traductor y la del intérprete vienen a ser en el fondo la misma.

Sin embargo, inmediatamente después, vuelve a afirmar que todo traductor es un intérprete, lo que no significa que todo intérprete sea un traductor, y, por último, admite que «la tarea de reproducción propia del traductor no se distingue cualitativa, sino sólo gradualmente de la tarea hermenéutica general que plantea cualquier texto» (cit. 466). Me parece fundamental esta afirmación de diferencia *gradual*, es decir, *en grados de intensidad*. Grados de intensidad que intentaré distinguir en las páginas que siguen.

Gadamer (cit. 467) afirma, sí, que «en último extremo comprender e interpretar son la misma cosa» (y esto en su perspectiva, por la que, en la reactualización del sentido de un texto, el horizonte propio del intérprete resulta determinante, aspecto que nadie pone en duda). Pero pocas páginas después (cit. 469) propone un ejemplo que hay que tener muy en cuenta: «El proceso de la comprensión se mueve aquí por entero en la esfera de sentido mediada por la tradición lingüística. Por eso la tarea hermenéutica en relación con una inscripción sólo puede plantearse cuando puede darse por supuesto un desciframiento correcto».

Ahora bien, este desciframiento correcto de la inscripción, para Peirce, sería interpretación (como fue interpretación la que llevó a Champollion, comparando tres textos en jeroglífico, demótico y griego, a descifrar la

Piedra de Rosetta). De ahí que la interpretación de Peirce sea un concepto más amplio que la interpretación hermenéutica. Debería concluirse, por lo tanto, que la descifración de la Piedra de Rosetta, para Peirce claramente interpretación, apoyada en una comparación entre tres versiones del mismo texto (o entre dos traducciones y un arquetipo) no sería todavía, desde el punto de vista hermenéutico, comprensión y, por consiguiente, interpretación.

Steiner (1975) en un capítulo que se titula «Entender es traducir», afirma que la traducción en sentido estricto es sólo un caso particular de la relación de comunicación que todo acto verbal efectivo establece dentro de una lengua determinada. Más adelante (1975, IV, 3) admite que una teoría de la traducción interlingüística puede tomar dos caminos: o es el modo de designar el modelo operativo de *todos* los intercambios significativos (incluida la traducción intersemiótica o transmutación de Jakobson), o es una subsección de ese modelo. Steiner concluye que la definición totalizante es más instructiva, y como tal la adopta. Pero, tras haber puesto en claro su preferencia, Steiner es lo bastante cauto como para admitir que su elección no puede sino depender de una teoría del lenguaje (yo diría de una semiótica) subyacente. Como veremos, en la continuación de este escrito, yo parto evidentemente de otra teoría del lenguaje, y lo pongo en claro, sosteniendo que mi elección es más fiel a la de Peirce y —a pesar de las apariencias— a la de Jakobson.

Ricoeur (1999) está tentado sin duda por el planteamiento de Steiner, y por el hecho de que en la interpretación (también en el sentido peirceano) y en la traducción se dice «lo mismo de otro modo», como hacen los diccionarios, o como sucede cuando reformulamos una argumentación que no se ha entendido, y concluye que decir una cosa en otros términos es precisamente lo que hace el traductor. Curiosamente, y sin que haya habido influencia directa, el mismo argumento vuelve en Petrilli (2000). Petrilli había tenido la idea, que he citado en una nota en la introducción, de identificar la traducción como un discurso directo enmascarado de discurso indirecto. Pero, a partir de la idea de que en una traducción propiamente dicha es válida la implícita advertencia metalingüística «El Autor tal dice en la propia lengua lo que sigue», Petrilli llega, como Ricoeur, a la conclusión

de que ese proceso es idéntico a la reformulación, la cual sobreentiende un «este término o esta frase quieren decir que» o un «yo quería decir que».

Para anticipar algunas objeciones mías que seguirán, recuerdo que en el ambiente francés del Oulipo, a la estela del magisterio de Queneau, se sugirió que el íncipit de la *Recherche* de Proust (*Longtemps je me suis couché de bonne heure)* se podía reformular perfectamente en términos de inferencia: *Me ha costado mucho convencer a mis padres de que me dejen acostarme después de las nueve.* Se trata, sin duda, de un caso extremo de «quería decir que», pero no puede reducirse a la advertencia metatextual «Proust dijo en francés lo que sigue».

Por lo tanto, ante el llamamiento que nos llega de la línea hermenéutica a identificar un núcleo común en todos los procesos de interpretación, parece igualmente urgente intentar determinar las diferencias profundas que se producen entre los distintos tipos de interpretación. Una buena traducción de Schleiermacher nos ayuda a comprender su pensamiento, pero tiene funciones y modalidades distintas que las páginas que Gadamer le dedica, aceptando ciertamente que está interpretándolo, aclarando su pensamiento (a veces criticándolo), llevándonos por así decir de la mano para que del texto del filósofo (sea original o traducción) se saquen también las inferencias que el texto no explicita.

Remitiéndose a Peirce, más que a la hermenéutica, Paolo Fabbri (1998: 115-116) parece colocarse en la misma posición que Steiner. Fabbri dice: «Si leemos con atención a Peirce nos percatamos de que según este autor el signo, en la relación con el otro signo, no es una simple remisión. Según Peirce el significado de un signo es el signo en que debe ser traducido», y esto es naturalmente indiscutible. Fabbri admite enseguida que quizá se trata de una metáfora, pero se propone «tomarla en serio». Por lo tanto, tras una remisión a Lotman, afirma decididamente que *el acto de traducción es el primer acto de significación,* y que las cosas significan gracias a un acto de traducción interno a ellas. Fabbri quiere decir, evidentemente, que el principio de traducción es el engranaje fundamental de la semiosis y, por lo tanto, que toda interpretación es, en primer lugar, una traducción. Pero ésta es, precisamente, la forma de tomar al pie de la letra la metáfora peirceana.

Tomar en serio una metáfora quiere decir hacer brotar de ella todas las sugerencias posibles, no transformar el vehículo metafórico en término técnico. Y precisamente, al intentar hacer funcionar a pleno régimen la metáfora, Fabbri, en la página siguiente, se ve felizmente obligado a limitar su alcance. De lo que Fabbri dice, hablaré más adelante, pero baste ahora decir que Fabbri se da cuenta (como muchísimos no hacen) de que existe un límite de la traducción, cuando existe «diversidad en la materia de la expresión». Identificado este límite, nos veremos obligados a decir que, *por lo menos en un caso*, hay formas de interpretación que no son completamente asimilables a la traducción entre lenguas naturales.

El universo de las interpretaciones es más vasto que el de la traducción propiamente dicha. Alguien podría decir que insistir en este punto es sólo cuestión de palabras y que, si quisiéramos usar siempre y de todas formas *traducción* como sinónimo de *interpretación*, bastaría con ponerse de acuerdo. Claro que, ante todo y al menos desde el punto de vista etimológico, las cuestiones de palabras no son irrelevantes.[105]

En latín, el término *translatio* aparece inicialmente en el sentido de «cambio», pero también de «transporte», tránsito bancario de dinero, injerto botánico, metáfora.[106] Sólo en Séneca aparece con la acepción de versión de una lengua a otra. Igualmente, *traducere* significaba «conducir más allá». Recuérdese que también en la Edad Media se hablaba de *translatio imperii* como, precisamente, de transporte, paso de la autoridad imperial de Roma al mundo germánico.

El paso desde «transportar a otro lugar» a «traducir de una lengua a otra» parece debido a un error de Leonardo Bruni que interpretó mal a Aulo Gelio (*Noctes* I, 18): *«Vocabulum graecum vetus traductum in linguam romanam»*, donde se quería decir que la palabra griega había sido transportada o trasplantada en la lengua latina. De todas formas, *traducere* se difunde en el siglo XV con el significado que tiene hoy, y suplanta (por lo menos en italiano, francés y castellano) a *translatare* —que, en cambio, es *traductus* en el sentido antiguo del término, o sea, trasplantado como *to*

translate en inglés (véase Folena, 1991). Por lo tanto, traducir nos llega en su significado primario en el sentido de versión de una lengua a otra.

Nada impide ampliar el espacio semántico del término para incluir en él fenómenos afines o análogos (con respecto a algo, en algún aspecto). Sin embargo, en la variedad de la semiosis se producen fenómenos cuyas diferencias resulta muy útil subrayar, tanto o más que las afinidades, por lo menos desde el punto de vista de una teoría semiótica. Para el «laico» bastaría con darse cuenta de que los seres humanos comunican, se entienden, se tergiversan, y que a veces las cosas marchan bien y a veces mal. Pero si se hace semiótica es precisamente para entender estas diferencias y ver cuánto cuentan en los procesos semiósicos. Que luego, a pesar y más allá de las diferencias, se puedan encontrar analogías, y quizá algo más, y se pueda afirmar, por ejemplo, que vertiendo la *Divina comedia* en cómic se pueden transmitir mejor sus significados profundos que con una desmañada traducción al swahili, éste es un problema que llega después, cuando nos hayamos dado cuenta de que una cosa es resumir en italiano la *Divina comedia*, otra cosa distinta traducirla al swahili y otra más verterla a cómic.

10.3. TIPOS DE INTERPRETACIÓN

Hay, además de la de Jakobson, otras tipologías de la traducción: por ejemplo, Toury (1986), Torop (1995, que propone sin embargo una lista de *parámetros* traductores) y Petrilli (2000). No quisiera proponer otra, para no correr el riesgo de enjaular en tipos definidos una actividad que, precisamente porque progresa mediante continuas negociaciones, texto a texto (o parte de texto a parte de texto), se dispone a lo largo de un *continuum* de equivalencias, reversibilidades, fidelidades o como se las quiera llamar; y precisamente la riqueza e imprevisibilidad de ese *continuum* es lo que hay que respetar.

Encuentro útil, para plantear distinciones, una clasificación de las distintas formas de interpretación donde las infinitas modalidades de traducción propiamente dicha se reúnen bajo un *ítem* muy comprensivo. Y

lo mismo sucede para las infinitas posibilidades de traducción intersemiótica.

1. Interpretación por transcripción
2. Interpretación intrasistémica
2.1. Intrasemiótica, dentro de otros sistemas semióticos
2.2. Intralingüística, dentro de la misma lengua natural
2.3. Ejecución
3. Interpretación intersistémica
3.1. Con sensibles variaciones en la sustancia
3.1.1. Interpretación intersemiótica
3.1.2. Interpretación interlingüística, o traducción entre lenguas naturales[107]
3.1.3.Refundición
3.2.Con cambio de materia
3.2.1.Parasinonimia
3.2.2.Adaptación o transmutación

Podemos liberarnos de la interpretación por transcripción, o sea, por sustitución automática, como sucede con el alfabeto Morse. La transcripción obedece a una codificación estricta y, por lo tanto, puede realizarla también una máquina. La ausencia de decisión interpretativa y de cualquier recurso al contexto o a la circunstancia de enunciación hace el caso poco interesante para nuestro discurso.

A lo sumo, se puede notar que también la relación entre un alfabeto, expresado gráficamente, y los sonidos correspondientes es un fenómeno de transcripción. El alfabeto italiano tiene una estructura casi similar al alfabeto Morse: excepto pocas excepciones, en general, a cada letra le corresponde un sonido preciso, sobre todo si se usan acentos y se distinguen, por ejemplo, la *è* abierta de la *é* cerrada. En cualquier caso sería código de transcripción el alfabeto especial de los fonólogos expresado con signos diacríticos. Todo lo demás son variaciones suprasegmentales (formas de pronunciación, entonaciones, etcétera) que no inciden en el sistema de la lengua. Sería posible ofrecer a un ordenador un texto italiano escrito y

obtener automáticamente una versión fónica reconocible al menos por parte de todos los hablantes. Las variaciones suprasegmentales tendrían valor sobre todo en enunciaciones de tipo teatral, donde cuenta la dinámica, el énfasis, el timbre, pero éstos son, precisamente, fenómenos de sustancia que, como veremos, se vuelven relevantes sólo en textos con función estética.

En el extremo opuesto está la lengua inglesa. George Bernard Shaw para mostrar sus dificultades, preguntaba cómo debía pronunciarse la palabra *ghoti* y contestaba *fish: gh* como en *laugh, o* como en *women* y *ti* como en *nation.* Pero se podría hablar de una posible transcripción automática al no considerar el paso de sonido a signo alfabético (y viceversa) sino el paso entre sonido y toda la palabra escrita (y viceversa), con un código complejo donde se prescribiera cómo deben pronunciarse de formas distintas *laugh* y *Maugham*, *rush* y *bush, plow* y *row,* etcétera.

10.4. Interpretación intrasemiótica

La interpretación intrasemiótica se produce dentro de un mismo sistema semiótico, y éstos son los casos en los que Jakobson hablaba genéricamente de reformulación. Hay interesantes casos de interpretación intrasistémica, es decir, de interpretación intrasemiótica, en sistemas no verbales. Podríamos hablar, con alguna licencia metafórica, de reformulación para una pieza musical transcrita a una tonalidad distinta, pasando de mayor a menor o (antiguamente) del modo dórico al modo frigio. O cuando se pasa un dibujo por el pantógrafo, o cuando se reduce de escala o se simplifica (o al contrario, se define mejor) un mapa. También en estos casos, el hecho de que un mismo contenido se exprese con signos distintos nos hace pensar que se quiere delimitar mejor la forma del contenido (por ejemplo, al simplificar un mapa, hacer más evidente el perfil de un determinado país o región), pero permanecemos siempre dentro de la misma forma y *continuum* o materia de la expresión (sonora, visual, etcétera). Cada vez que tenemos una proyección a escala reducida, cambia la sustancia de la expresión, pero cambia también cuando la misma frase la pronuncian dos

hablantes distintos, la gritan o la susurran, y el cambio se acepta como no pertinente en orden a la interpretación.

Supongamos que en una escuela de arquitectura se exponga un modelo a escala reducida del Coliseo. Con tal de que el modelo conserve intactas las proporciones entre sus distintos elementos, la reducción a escala no sería pertinente. Con tal de que el color de las superficies reprodujera las del monumento real, podríamos considerar no pertinente la elección de construir el modelo de madera, de yeso o de bronce (e incluso, disponiendo de artesanos muy hábiles, de chocolate). Pero el que usa el modelo debería saber que está usando precisamente un modelo, una especie de «resumen» o de «paráfrasis» del Coliseo, y no debería pensar que está admirando una curiosa obra de orfebrería romana, tal como se admiran los saleros de Cellini.

En las tiendas de Florencia se venden reproducciones a escala reducida del David de Miguel Ángel. Con una finalidad de recuerdo o de estudio, si las relaciones proporcionales están bien reproducidas, la materia debería volverse irrelevante y tendríamos un caso aceptable de interpretación intrasistémica. Pero cualquier crítico nos diría que, si el David se reproduce con una altura de veinte centímetros, se pierde una parte del goce estético, porque es esencial para la plena fruición de una obra de arte también la dimensión real, y hay una diferencia entre admirar la Capilla Sixtina en vivo o en una reproducción, aunque sea casi perfecta, en las páginas de un libro o en una diapositiva. Podríamos hablar, metafóricamente, de «traducción» a escultura si una estatua se reproduce mediante calco, respetando todas las dimensiones y las propiedades que la materia original exhibe a la vista y al tacto, tanto que los turistas pueden obtener una satisfactoria experiencia estética del David reproducido en el exterior del Palazzo Vecchio en Florencia, aunque saben que el original se encuentra en otro sitio. Pero si el David fuera reproducido en bronce dorado, en estaño o en plástico, aun estando dentro del mismo *continuum* de materias tridimensionales de alguna manera manipulables, el cambio de sustancia anularía gran parte del efecto estético del original. Esto nos dice que, también en sistemas semióticos no lingüísticos, cuando se quiere obtener un efecto estético, el cambio de sustancia se vuelve relevante.

10.5. Interpretación intralingüística o reformulación

Más interesantes para nuestro objetivo son, en cambio, los casos de interpretación intrasistémica dentro de la misma lengua natural. Aquí se sitúan todos los casos de interpretación de una lengua natural mediante sí misma, como la sinonimia seca y a menudo ilusoria, como *padre = papá;* la definición, que puede ser muy esquemática (como *gato* = «mamífero felino») o extremadamente extensa (como una entrada de enciclopedia sobre el gato); la paráfrasis; el resumen, pero también el escolio, el comentario, la vulgarización (que es justamente la forma de volver a decir algo difícil con palabras más fáciles), hasta llegar a las inferencias más desarrolladas e incluso hasta la parodia, al tratarse esta última de una forma, aunque extrema, pero en algunos casos muy perspicua, de interpretación (y piensen en las parodias del Proust de *Pastiches et mélanges*, que ayudan a identificar los automatismos estilísticos, los manierismos, los tics de un autor determinado). En todos estos casos, el hecho de que un mismo contenido se exprese mediante sustancias distintas se admite plenamente justo en orden a la interpretación: para conocer siempre algo más concerniente a lo interpretado, como quería Peirce.

Que la reformulación no es traducción, puede ser demostrado fácilmente por algunos juegos que propongo aquí. Si el caso de reformulación más elemental es la definición, imaginemos que sustituimos los términos de un texto con las definiciones equivalentes. Tomemos, en recuerdo de la muerte de la rata, la escena en la que Hamlet mata a Polonio:

> Queen Gertrude: What wilt thou do? thou wilt not murder me?
> Help, help, ho!
> Lord Polonius: [Behind] What, ho! help, help, help!
> Hamlet: [Drawing] How now! a rat? Dead, for a ducat, dead!
> Makes a pass through the arras
> Lord Polonius: [Behind] O, I am slain!
> *Falls and dies.*

Visto que hablamos de reformulación dentro de la misma lengua, y para hacer todo más fácil, partimos de una traducción de esta escena, lo más literal posible:

REINA: ¿Qué vas a hacer? ¿No irás a matarme? ¡Ah, socorro, socorro!

POLONIO (*detrás del tapiz*): ¡Ah, socorro, socorro, socorro!

HAMLET (*desenvainando*): ¡Cómo! ¿Una rata? ¡Por un ducado la mato!

Mata a Polonio atravesando el tapiz.

POLONIO: ¡Ah, me han matado!

Cae y muere.

Sustituyo con las *definiciones* más adecuadas al contexto que encuentro en un diccionario corriente:

REINA: ¿Qué vas a producir? ¿No tendrás el propósito de hacer inmediatamente lo que dice el infinitivo, es decir, quitarme la vida? ¡Ah, exclamación que, como «¡auxilio!», sirve para pedir ayuda en un peligro!

POLONIO (*detrás de la tela gruesa, que se emplea para cubrir el suelo, para adorno de las paredes o para cubrir las puertas. Se aplica específicamente a las que se ponen colgadas de las paredes con dibujos de figuras y escenas realizados combinando en el tejido hilos de distintos colores*): ¡Ah, exclamación que, como «¡auxilio!», sirve para pedir ayuda en un peligro!

HAMLET (*sacando de su vaina un arma*); ¡Del modo o la manera que! ¿Un mamífero roedor, de unos 36 cm desde el hocico a la extremidad de la cola, que tiene hasta 16 cm, con cabeza pequeña, hocico puntiagudo, orejas tiesas, cuerpo grueso, patas cortas, cola delgada y pelaje gris oscuro. Es animal muy fecundo, destructor y voraz, se ceba con preferencia en las sustancias duras, y vive por lo común en los edificios y embarcaciones? ¡Por una moneda de oro que

se usó en España hasta fines del siglo XVI, de valor variable le quito la vida!

Quita la vida a Polonio pasando la tela gruesa, que se emplea para cubrir el suelo, para adorno de las paredes o para cubrir las puertas y se aplica específicamente a las que se ponen colgadas de las paredes con dibujos de figuras y escenas realizados combinando en el tejido hilos de distintos colores penetrándolo de parte a parte.

POLONIO: ¡Ah, me han quitado la vida!

Pierde el equilibrio hasta dar en tierra o cosa firme que lo detenga y llega al término de la vida.

En términos de reversibilidad, quizá podríamos lograr la recomposición del original partiendo de este texto. Pero ninguna persona sensata diría que el texto que acabamos de citar es una traducción del texto shakespeareano.

Igual pasaría si sustituyéramos los términos con los que un diccionario de *sinónimos* reconoce como tales:

REINA: ¿Es que tienes la intención de desarrollar una actividad? ¿No tendrás la intención de retorcerme el pescuezo? ¡Ay, auxilio, auxilio!

POLONIO (*en la parte posterior de la colgadura*); ¡Qué espanto, auxilio, auxilio, auxilio!

HAMLET (*desembanastando*): ¡Atiza! ¿Un ratón? ¡En compensación de un napoleón lo ejecuto!

Quita de en medio a Polonio enjaretando el cortinaje.

POLONIO: ¡Qué gracia, me han pasado por las armas!

Se derrumba y estira la pata.

Estamos en la parodia, que alguien, sin embargo, quiere afín a la traducción.

Una vez más, no es traducción la *paráfrasis.* Guido Almansi y Guido Fink publicaron hace tiempo una antología de parodias, *Quasi Come*,[108] y uno de los capítulos estaba dedicado a «Lo inocentemente falso», es decir, a parodias involuntarias. Entre ellas estaban las versiones de grandes obras

literarias *ad usum Delphini*. Los autores citaban, como ejemplo de paráfrasis-sumario, los *Cuentos de Shakespeare,* escritos a principios del siglo XIX por Charles y Mary Lamb. He aquí cómo se cuenta nuestra escena:

> «¡Ah!, ¿sí? —dijo la reina—; si me tienes tan poco respeto, te enviaré a quien puede hablarte mejor.» La reina iba a llamar al rey o a Polonio; pero Hamlet se lo impidió, pues quería despertar sus remordimientos. Y cogiéndola por las muñecas, la hizo sentar. Espantada por aquella rudeza y temiendo que su hijo le hiciese daño en un acceso de locura, dio un grito pidiendo socorro. Al instante se oyó una voz tras de las colgaduras: *¡Socorro, socorro a la reina!* Al oírla Hamlet, creyendo que era el rey quien estaba oculto, sacó la espada y la hundió en el lugar donde había sonado la voz, como quien mata a un ratón acorralado, hasta que cesó la voz y cayó un hombre muerto. Pero cuando arrastró el cadáver, vio que no era el rey, sino Polonio, el viejo y oficioso consejero, que allí se había ocultado como espía.

Pero ahora prefiero proponer otro ejemplo de paráfrasis, esta vez mía. Hela aquí:

> Un lonfo, che non vatercava mai, né gluiva, e barigattava assai di rado, soffiando un giorno il bego, si sdilencò archipattandosi gnagio. Dissero tutti che quel lonfo era frusco, ma il re rispose che era piuttosto lupignoso e sofolentava una malversa arrafferia. Ed ecco che il lonfo, vedendo il re che si cionfava, lo sbidugliò arripignandolo, e come quello tentò di lugrare, lo botallò sino a che quello fu tutto criventato.[109]

Estaríamos dispuestos a decir que esta no historia, por muy divertida que sea, no nos parece una historia, y nos hallaríamos en un serio apuro si tuviéramos que leer toda una novela, por no hablar de un tratado filosófico, escrito en estos términos. En efecto, he parafraseado una de las *Fànfole* de Fosco Maraini, y el texto auténtico, en cambio, dice lo siguiente:

Il lonfo non vaterca né gluisce
e molto raramente barigatta,
ma quando soffia il bego a bisce bisce
sdilenca un poco, e gnagio s'archipatta.
E'frusco il lonfo! E' pieno di lupigna
arrafferia malversa e sofolenta.
Se cionfi ti sbiduglia e t'arripigna
se lugri ti botalla e ti criventa.

Admitirán todos ustedes que no sólo este juego es mejor que el anterior, sino que mi paráfrasis no podría definirse una adecuada traducción del texto poético. En la paráfrasis nos esperábamos que algún contenido justificara la expresión; pero como el contenido era oscuro, no entendíamos por qué la expresión estaba dispuesta de esa forma. En el segundo ejemplo, en cambio, no experimentamos en absoluto esa desazón. Tenemos la impresión de estar leyendo una poesía métricamente satisfactoria, aunque no comprendamos lo que quiere decir; o mejor dicho, tenemos la sensación de estar leyendo una poesía satisfactoria precisamente porque lleva al límite la idea de que en una poesía cuenta más la expresión que el contenido. Y, por lo tanto, la paráfrasis no era traducción porque no producía *el mismo efecto*, es decir, el propósito dominante de la composición original.

Hasta ahora he bromeado, y sostener que los textos que he citado son traducciones sería andarse con jerigonzas. Pero había que demostrar que, si sostenemos que toda interpretación es una traducción y llevamos la idea a sus últimas consecuencias, llegamos precisamente a eso, a andarnos con jerigonzas. A menos que, como sostengo, en estos casos *traducción* es una metáfora, un *casi como si.* Pero ¿por qué usar habitualmente una metáfora, en sí lícita en alguna circunstancia didáctica, si ya tenemos un término técnico como *interpretación* (y su subespecie de la reformulación) que dice muy bien de qué se trata?

He señalado que estas pseudotraducciones no producen en el lector el mismo efecto que el texto original. Me parece dudoso que, al leer las

reformulaciones de la escena de *Hamlet* se experimenten las mismas intensas emociones que nos atenazan ante el golpe de escena de Hamlet que atraviesa a Polonio. ¿Por qué, visto que, como ejemplos de reformulación, se esfuerzan por comunicar el mismo contenido? ¿Cuál debería ser ese efecto *más* en cuya transmisión fracasan? ¿Por qué nos ha parecido lícito traducir *how now! A rat?,* en términos de *¡Cómo! ¿Una rata?,* mientras que hemos considerado ridículo «¡Del modo o la manera que! ¿Un mamífero roedor, de unos 36 cm desde el hocico a la extremidad de la cola, que tiene hasta 16 cm, con cabeza pequeña, hocico puntiagudo, orejas tiesas, cuerpo grueso, patas cortas, cola delgada y pelaje gris oscuro. Es animal muy fecundo, destructor y voraz, se ceba con preferencia en las sustancias duras, y vive por lo común en los edificios y embarcaciones? ¡Por una moneda de oro que se usó en España hasta fines del siglo XVI, de valor variable le quito la vida!»?

Retomaré en el capítulo siguiente este problema, que concierne a la sustancia de la expresión y no al contenido. Por ahora, quisiera aclarar aún mejor la diferencia entre reformular y traducir.

10.6. PRIMERO INTERPRETAR, LUEGO TRADUCIR

Veamos (siguiendo a Lepschky 1981: 456-457) cómo se podría traducir la frase inglesa *His friend could not see the window.* Lepschky observa que para esta simple frase serían posibles veinticuatro traducciones italianas, que combinaran de forma distinta una serie de opciones como (i) si el *friend* es masculino o femenino; (ii) si *could not* debe entenderse como imperfecto o como pretérito indefinido; (iii) si *window* debe entenderse como *finestra* (*ventana*) o *finestrino (ventanilla* de un tren) o *sportello* (*ventanilla* de un banco). Lepschky es el primero en admitir que las veinticuatro soluciones existen sólo en abstracto, porque dentro del contexto sólo una sería la apropiada. Claro que, entonces, los problemas son tres, y muy distintos entre ellos.

(i) Las veinticuatro posibilidades existen sólo como potencialidades del sistema lingüístico (y, en ese sentido, un buen diccionario debería registrar,

por ejemplo, todos los sentidos posibles, es decir, todos los posibles interpretantes de *window*).

(ii) Ante un *texto* que contiene esta frase, en cambio, un lector —me refiero también a un lector inglés— debería decidir, según el contexto, a qué historia se refiere. Por ejemplo:

(a) hay un X que es varón; hay un Y que es mujer; Y es amiga de X; Y en un momento preciso del pasado no consiguió ver la ventana (que X le estaba indicando desde la calle);

(b) hay un X que es varón; hay un Y que es varón; Y es amigo de X; Y, cada vez que entraba en el banco, no conseguía identificar la ventanilla (donde tenía que retirar un talonario de cheques);

(c) hay un X que es varón; hay un Y que es mujer; Y es amiga de X; en un momento preciso del pasado, Y no consiguió ver la ventanilla (del tren);

Etcétera…

(iii) Por lo tanto, para traducir la frase, antes hay que llevar a cabo la operación (ii), que constituye una reformulación del texto fuente. Pero los ejemplos de reformulación (a)-(c) no son ejemplos de traducción. El traductor debe reformular, ante todo, la frase fuente sobre la base de una conjetura sobre el mundo posible que esa frase describe, y sólo después podrá decidir traducir: (a1) *Su amiga no consiguió ver la ventana;* (b2) *Su amigo no conseguía ver la ventanilla del banco;* (c1) *Su amiga no consiguió ver la ventanilla del tren.* Así pues, algunas operaciones, tácitas, de reformulación son ciertamente indispensables para desambiguar los términos según el contexto (y según el mundo posible), pero este momento está subordinado al momento traductor.

Tim Parks (1997: 79 ss.) analiza con sutileza un paso de «Los muertos» de los *Dublineses* de Joyce donde se habla de una delicada relación entre marido y mujer, donde al marido le asaltan dudas acerca de si su mujer puede haber tenido una relación con otro hombre. Embargado por los celos,

el marido —mientras la mujer duerme a su lado— deja pasear la mirada por la habitación:

> A petticoat string dangled to the floor. One boot stood upright, its limp upper fallen down: the fellow of it lay upon its side.[110]

La traducción italiana sobre la que Parks se demora, de Papi y Tadini, dice:

> Il laccio di una sottoveste che penzolava a terra, uno stivale diritto, con il gambale afflosciato, **accanto** al compagno **rovesciato** su un fianco.[111]

La crítica de Parks apunta sobre todo a *accanto* (junto a) y *rovesciato* (volcado, derribado, tumbado). Su interpretación del texto es que el marido se ve a sí mismo en la primera bota, en pie pero con la caña fláccida mientras que, por oposición, ve a su mujer en la otra. El uso del verbo *to lay* resultaría revelador porque, en el párrafo sucesivo, este verbo regresa dos veces precisamente para describir las posiciones del hombre y de la mujer. Por lo tanto, el texto inglés opone las dos botas (con los dos verbos monosilábicos *stood* y *lay* netamente distintos), mientras la traducción italiana «sugiere una unión ausente en el inglés». Además *rovesciato* por *lay* «sugiere la idea de alguien fuera de combate o volcado» por lo que resulta una sugerencia poco apropiada, porque podría valer para la bota pero no se adapta a la mujer.

Parks es el primero en observar que, en su conjunto, la traducción de Papi y Tadini es agradable y que no conviene insistir demasiado en estos detalles. He ido a controlar la traducción de Franca Cancogni y he encontrado:

> Il laccio di una sottana pendeva sul pavimento, uno stivaletto stava in terra per ritto, il gambale floscio ripiegato, e il compagno gli giaceva accanto su un flanco.[112]

Se resuelve el *lay*, pero queda un detalle, común a ambas traducciones: al verter *fellow* con *compagno* (compañero) se asigna en italiano inevitablemente un género a la bota (que, en italiano, tanto para *stivale* como para *stivaletto* [botín] es masculino), mientras que ni *fellow* —sobre todo si se dice de objeto inanimado— ni *boot* tienen género y, por lo tanto, es más fácil poderlos identificar también con la mujer. Ahora bien, encuentro interesante que en la traducción de Cancogni la bota se convierta en un *botín*: no sólo porque añade una connotación de femineidad, que le quita masculinidad a la primera bota, que cae blandamente sobre el empeine, sino también porque un botín femenino, a diferencia de una bota militar, allá en su propio *upper* (y es decir, en la abertura, allá por donde entra el pie) se abre naturalmente para dar lugar a la atadura y, por consiguiente, una vez desatado puede abrirse o doblarse. Por lo tanto, para hacer reversible la traducción por lo que atañe al sentido «profundo» del texto, quizá habría que darle un carácter más sintético, apuntando a lo esencial, o añadir algo. Por lo tanto, intento sugerir dos soluciones:

> Uno stivaletto stava ritto, con la gamba afflosciata: l'altro giaceva su un fianco.[113]

> Uno stivaletto stava ritto, ma aperto con la gamba afflosciata: l'altro giaceva su un flanco.[114]

No las propongo como nuevas traducciones de los *Dublineses*. Formulo hipótesis. Quiero observar tan sólo que, para intentar esta y otras soluciones, es preciso haber aceptado la interpretación de Parks, es decir, haber hecho que precediera a la traducción una lectura crítica, interpretación o análisis textual, como queramos denominarla. Una interpretación precede siempre a la traducción, si no se trata de traducciones adocenadas de textos adocenados, hechas mirando al dinero sin perder tiempo. En efecto, los buenos traductores, antes de empezar a traducir, pasan mucho tiempo leyendo y releyendo el texto, y consultando todos los materiales que les puedan permitir entender de la manera más apropiada pasos oscuros, términos ambiguos, referencias eruditas, o, como en el

último ejemplo, alusiones casi psicoanalíticas. En este sentido, una buena traducción resulta siempre un aporte crítico a la comprensión de la obra traducida. Una traducción orienta siempre hacia una determinada lectura de la obra, tal como hace la crítica propiamente dicha porque, si el traductor ha negociado eligiendo prestar atención a determinados niveles del texto, de esa forma ha focalizado automáticamente hacia ellos la atención del lector. También en este sentido, las traducciones de una misma obra se integran entre sí, porque a menudo nos llevan a ver el original desde puntos de vista distintos.[115]

Muchas hipótesis podrían formularse a propósito del mismo texto y, por lo tanto, dos o más traducciones que se integran entre sí no deberían presentarnos dos obras fundamentalmente distintas. En el fondo, dos lectores que hayan leído dos versiones del mismo texto, pueden debatir entre ellos hablando largo y tendido del texto original (que no conocen) teniendo la sensación de discutir del mismo objeto desde dos puntos de vista distintos.[116]

Hay un célebre terceto de la *Divina comedia (Infierno*, I, 103-105) que dice, a propósito del mítico Veltro:

> Questi non ciberà terra né peltro,
> ma sapïenza, amore e virtute,
> e sua nazïon sarà tra feltro e feltro.[117]

Todos saben cuántos ríos de tinta ha hecho verter el último endecasílabo. Si se entiende *feltro* como paño humilde (*fieltro*), Dante quiere decir que el Veltro será de humilde nacimiento; si *feltro* se escribe dos veces en mayúsculas, *Feltro* y *Feltro*, entonces se acepta la idea de que el Veltro tendrá que ser de una zona comprendida entre Feltre (en Véneto) y Montefeltro (en Marcas). Y por último, hay quienes, como yo, por privadísimas razones afectivas, comparten la hipótesis de que el Veltro era Uguccione della Faggiola, y que La Faggiola, como atestigua Albertino Mussato, es la del condado de Rímini y no La Faggiola toscana de

Casteldeci, por lo que todo se volvería transparente, dado que La Faggiola se encuentra enfrente de la aldea de Monte Cerignone, precisamente en el confín entre el viejo y el nuevo Montefeltro (entre los dos *Feltri).*

No se puede traducir a Dante, en cualquier lengua, antes de haber tomado una decisión interpretativa sobre el texto italiano. Dorothy Sayers, advierte en nota a su traducción que *feltro* podría no tomarse en sentido geográfico, en cuyo caso la traducción más obvia sería: *In cloth of frieze his people shall be found,* donde *frieze* significa «coarse cloth», «felt», «robe of poverty». Ahora bien, se limita a sugerirlo en una nota. Su traducción, de hecho, dice *His birthplace between Feltro and Feltro found.* Por lo demás, Sayers sigue la clásica traducción de Longfellow que dice precisamente: *Twixt Feltro and Feltro shall his nation be.*

Jacqueline Risset, para su traducción francesa, puntualiza que estamos ante un enigma, y sugiere la alternativa entre «entre feutre et feutre (…) done, dans l'humilité» y «entre Feltre et Montefeltro». Al final, en la traducción, opta por *et sa nation sera entre feltre et feltre,* solución que para el lector francés excluye una de las dos lecturas posibles, como sucede con la traducción inglesa. Es interesante ver cómo la traducción de Claude Perrus elige la solución opuesta: *et il naîtra entre un feutre et un feutre.* El resultado no cambia, el traductor ha elegido sólo una de las lecturas posibles.

Ante una objetiva imposibilidad de reproducir a otra lengua la ambigüedad del texto dantesco, los traductores han hecho una elección cuya responsabilidad asumen. Pero han elegido cómo traducir sólo tras haber intentado una *interpretación* del texto original, decidiendo después eliminar el enigma. Una interpretación ha precedido a la traducción. Como decía Gadamer, la traducción presupone una *conversación hermenéutica.*

Aquí, sin embargo, se abre una reflexión que nos remite a cuestiones discutidas en el capítulo 7. Volvamos a la traducción de Risset: para un lector francés moderno, esta versión orienta la decisión, sin duda, hacia *Feltre* más que hacia *feutre.* Con todo, si consultamos un diccionario histórico de la lengua francesa, vemos que el *feutre* actual deriva, hacia el

siglo XII, de un más antiguo *feltre o fieltre.* Por consiguiente, el enigma podría permanecer, visto que al lector francés (por lo menos al culto) se le sugiere la posibilidad de la doble lectura. ¿Por qué Risset no ha puesto de relieve esta posibilidad? Por una razón muy sencilla, me parece, y releámonos la cita del capítulo 7 a propósito de su intención de evitar la recuperación de arcaísmos. Para que la ambigüedad permanezca, sería preciso que el lector francés hubiera sido «formado», invitado por todo el contexto a prestar atención a muchos otros arcaísmos: justo lo que la traducción de Risset voluntariamente evita hacer. Por lo cual, este felicísimo accidente no puede tener función alguna en el marco de una traducción modernizadora por definición.

10.7. «LECTIO DIFFICILIOR»

Jugar con la doble lectura de *feltre,* requeriría una interpretación demasiado compleja, que escapa al primer acercamiento textual, y sería posible sólo tras una investigación extremadamente sofisticada.

Drumbl, en su ensayo «Lectio difficilior» (1993), ha analizado algunas traducciones del íncipit de *El nombre de la rosa,* donde se empieza con una paráfrasis del Evangelio de san Juan *(En principio era el Verbo)* y se sigue con una cita indirecta de la primera carta a los Corintios de san Pablo (*videmus nunc per speculum et in aenigmate*). El análisis de Drumbl es tan sutil que no puedo referirlo por completo y me limitaré a sintetizar. Adso, que escribe este texto al redactar ya viejo sus memorias, cita tanto a san Juan como a san Pablo de memoria y, algo nada infrecuente por aquel entonces, al citar corrige, o cita fuera de contexto. En efecto, al escribir yo ese texto citaba de la misma manera, intentando ensimismarme en el estilo del cronista medieval, y confieso que me interesaba más el ritmo del período que sutiles cuestiones filosóficas. Sin duda, ya me había sumergido en el espíritu pesimista del narrador, que en el último capítulo expresa explícitamente sus dudas sobre nuestra capacidad de descifrar los signos del

mundo, con acentos que ya preanuncian la mística renana y la *devotio moderna.*

El caso es que Drumbl encuentra en mi texto (esto es, en el de Adso) elementos escépticos que podrían revelar, con una severa indagación de la Inquisición, una herejía latente, la convicción de una «presencia ontológica del mal del mundo». Éstos son los casos en los que el texto dice más de lo que pensaba el autor empírico, por lo menos a la vista de un exégeta sensible y atento. No puedo sino estar de acuerdo, y reconocer que, aun sin prestar una atención teológica a lo que ponía en la boca de Adso, de hecho escribía inconscientemente un preámbulo a la difícil investigación que atraviesa toda la novela, impregnada indudablemente por una temática de la falibilidad de nuestras indagaciones sobre la verdad.

Drumbl nota que los traductores inglés y alemán (y absuelve en parte al francés), para poder traducir de forma fiel, fueron a controlar tanto la cita juanista como la paulina, y al transcribirla correctamente, de alguna manera (aun inconsciente), me han interpretado. Conclusión: su íncipit podría sonar más ortodoxo que el mío. Drumbl advierte enseguida que no está intentando leerles la cartilla a los traductores, cuyo loable esfuerzo exegético reconoce, sino que entiende más bien su lectura como «medio heurístico para la lectura del original».

Yo intento ahora reconstruir lo que puede haber pasado. Los traductores estaban preocupados, como yo, por el estilo de ese íncipit. Aun habiendo leído e interpretado todo el libro antes de traducir, no querían comprometerse justo desde las primeras frases con su posible interpretación. Por corrección filológica, referían las dos citas del Nuevo Testamento ateniéndose a los textos corrientes en su lengua, y sucedió lo que sucedió. Pretender de ellos (e incluso de mí mientras releía sus traducciones y las encontraba más o menos adecuadas) el esfuerzo hermenéutico llevado a cabo por Drumbl (y del que Drumbl ha sido capaz, por explícita admisión suya, sólo tras haber comparado minuciosamente el original y tres traducciones, y haber reflexionado evidentemente largo y tendido) es excesivo. He aquí un caso de interpretación de alguna forma «desenvuelta» que ha provocado una pérdida con respecto al sentido profundo del pasaje.

¿La ha provocado con respecto a toda la novela? No creo. El lector quizá no capta en alemán e inglés todas las implicaciones de ese íncipit, pero los conceptos, el sentimiento general del mundo que impregna la novela, se percibe sucesivamente (espero), página a página, discusión a discusión. Considero que la pérdida, a fin de cuentas, ha sido mínima, Pero esto nos dice hasta qué punto puede contar, como titulaba en el párrafo anterior, «primero interpretar, luego traducir».

10.8. Ejecución

Una forma especial de interpretación es la ejecución. La ejecución de una partitura musical, la realización de un proyecto coreográfico en ballet, la puesta en escena de una obra teatral, representan uno de los casos más habituales de interpretación, hasta el punto de que se habla corrientemente de interpretación musical, e «intérprete» es llamado un buen ejecutor.[118] Se debería decir que en una ejecución se pasa de la notación de una partitura *escrita* (y podemos denominar partitura también a un texto teatral) a su realización en sonidos, gestos, o palabras pronunciadas o cantadas en voz alta. Sin embargo, una partitura sigue siendo siempre un conjunto de instrucciones para la realización de obras de arte *alográficas*, como las llama Goodman (1968), por lo que ya prevé y prescribe la materia con la que debe realizarse, en el sentido en que la página musical no prescribe sólo melodía, ritmo, armonía, sino también el timbre, y un texto teatral prescribe que las palabras escritas deban realizarse eventualmente como sonidos vocales. Para referirme a lo dicho en Eco (1997, § 3.7.8), una partitura (al igual que una novela) es un tipo o *individuo formal* infinitamente duplicable o «clonable». Los autores no excluyen que una partitura pueda leerse sin realizarla en sonidos, imágenes o gestos, pero asimismo en ese caso la partitura sugiere cómo pueden evocarse mentalmente esas expresiones. También esta página es una partitura que indica cómo podría leerse en voz alta. Se puede hablar de interpretación intrasemiótica porque toda forma de escritura es subalterna con respecto al sistema semiótico al que remite. En el fondo, en épocas en que todavía no se había desarrollado la noción de

«guión» teatral, los actores «clonaban» la representación de la velada anterior, y toda ejecución remitía a un tipo o individuo formal cuya redacción escrita (la que hoy consideramos definitiva) se llevaría a cabo sólo más tarde.[119]

Sin embargo, la ejecución constituye un anillo de unión entre interpretaciones intrasistémicas, de las que me he ocupado hasta ahora, e interpretaciones intersistémicas, de las que hablaré después. En dos ejecuciones de una sonata para violín o en dos representaciones de un trabajo teatral se siguen las indicaciones de la «partitura», es decir y brevemente, tanto la melodía como el timbre siguen siendo las mismas que el músico quería, y las mismas son las palabras del comediógrafo. Con todo, no sólo podemos tener variaciones tímbricas (el segundo violinista tiene un Stradivarius, el segundo actor tiene una voz distinta del primero), sino que sabemos cuántas variaciones puede introducir un buen intérprete en términos de matices, haciendo un poquito más lento un *allegro ma non troppo*, excediendo en un *rubato*, o en el teatro, pronunciando la misma frase con rabia o sarcasmo, o en un tono ambiguamente neutro. Dos directores que ponen en escena dos escenografías distintas, con distinto vestuario y distinto estilo de recitación interpretan una tragedia clásica, con sensibles y apreciables variaciones. Se puede llegar incluso a poner en escena el *Don Giovanni* de Mozart con trajes modernos, como hicieron Peter Brook y Martin Kušej. Un director cinematográfico «ejecuta», interpretándolo, también un guión de autor aparentemente «férreo», en el sentido de que el guión puede decir que un personaje *sonríe*, pero el director puede hacer que esa sonrisa sea insensiblemente más amarga o más tierna, tanto instruyendo al actor como iluminándolo de un lado y no del otro.

Por lo tanto, la ejecución hace ciertamente reconocible el texto tipo, o permite identificar dos ejecuciones como interpretaciones de la *misma* «partitura» y, si se usa una particular ejecución a mero título informativo (para identificar la sonata tal, o para saber qué dice Hamlet en el monólogo), las variaciones interpretativas no son pertinentes, una ejecución equivale a otra. Ahora bien, cuando nos ponemos ante dos ejecuciones haciendo valer criterios de gusto, entonces nos encontramos ante dos

manifestaciones textuales distintas en muchos aspectos, tanto que pronunciamos un juicio de valor privilegiando la una o la otra.

De hecho, entre dos ejecuciones hay variaciones de *sustancia*. Y precisamente en la complejidad de la noción de sustancia deberemos detenernos, para ver qué peso puede tener en la noción de traducción.

11
Cuando cambia la sustancia

En las interpretaciones intralingüísticas intervienen cuestiones de sustancia: cualquier tipo de reformulación lleva a la producción de una sustancia distinta de la del término reformulado. Sin embargo, puesto que en estos procesos lo que cuenta es que se aclare una determinada expresión, se tiende a no considerar tales transformaciones como relevantes. Consideremos, en cambio, qué sucede cuando pasamos a otros sistemas semióticos.

11.1. Variaciones de sustancia en otros sistemas semióticos

Piénsese, por ejemplo, en la reproducción impresa de una obra pictórica, donde la textura continua de la superficie pintada se traduce en términos de retícula tipográfica. El procedimiento parece estar regulado por criterios puramente mecánicos, pero se sabe de editores que, al preparar libros o catálogos de arte, llevan a cabo elecciones, a veces arbitrarias, para hacer, por ejemplo, más brillantes y atractivos los colores de un cuadro reproducido. En el siglo XIX, a falta de procesos tipográficos más refinados, un hábil grabador «traducía» un cuadro al óleo, un fresco o una miniatura esbozando sus líneas principales en un grabado en blanco y negro. Véase en Argan (1970) un análisis de las diversas técnicas con las que un grabador decidía verter lo que consideraba el aspecto fundamental del cuadro que había de reproducir, tanto si privilegiaba el tema en perjuicio de las relaciones tonales y de claroscuro, como, incluso, la perceptibilidad en

pequeñas dimensiones de representaciones realizadas a gran escala, donde a veces se tendía a compensar el factor tridimensional a través de un reajuste de las proporciones. Naturalmente, los usuarios aceptaban esta negociación de niveles pertinentes, sabiendo perfectamente que más no iban a conseguir. [120]

En esos casos, no había cambio de materia (cambio del que me ocuparé más tarde) porque el texto fuente y el texto de destino se manifestaban dentro de un *continuum* común que denominaremos gráfico-pictórico (signos y huellas en una superficie bidimensional).

En general, éstos son casos donde el interpretante parecería decir «menos» que la expresión interpretada (está, por ejemplo, la pérdida del color), pero se podría incluso decidir que, de alguna manera, en ciertas litografías o grabados decimonónicos, el interpretante *decía algo más* porque adaptaba la imagen original a los gustos propios de los destinatarios.

Se ha hablado de interpretación intrasistémica (dentro del mismo sistema semiótico) para las transcripciones de una pieza musical en otra tonalidad. Pero he aquí un caso en que una transcripción implica una transformación tímbrica: es lo que sucede con la transcripción para flauta de pico contralto de las *Suites para violonchelo solo* de Bach. Se trata de una excelente interpretación que conserva, en el cambio de pastosidad del sonido, la mayor parte de los valores musicales de la pieza originaria, por ejemplo, al «traducir» en forma de arpegio los acordes que con el chelo se obtienen haciendo pasar el arco por más cuerdas al mismo tiempo.

Sin embargo, la transformación tímbrica no es un fenómeno de poca monta. Desde el punto de vista melódico y armónico, tanto la composición original como la transcripción deberían permitir determinar que se trata de la *misma* obra, pero la identificación no está exenta de problemas. Yo toco con la flauta de pico las *Suites para violonchelo* de Bach, y por muy mal que las toque, puedo decir que las conozco de memoria. Y aun así, a veces, me ha pasado que escuchaba por la radio, mientras hacía otras cosas, una melodía tocada por un violonchelo y tenía la impresión de que la conocía pero no conseguía identificarla, y tenía que hacer un gran esfuerzo para darme cuenta de que se trataba de una de esas *Suites* que yo toco con la

flauta. Al cambiar el timbre, el efecto sobre el oyente es distinto. Entra en juego un sensible cambio de sustancia.[121]

Las variaciones de sustancia ¿cuentan también en la traducción de lengua a lengua?

11.2. El problema de la sustancia en la traducción entre dos lenguas naturales

En el capítulo 2 me he ocupado de cómo la traducción debe hacer oír el ritmo de un texto. Me refería al hecho de que en la Manifestación Lineal, es decir, en el plano de la expresión, se manifiestan distintas sustancias no específicamente lingüísticas, a nivel de ritmo, de metro, de valores fonosimbólicos de un texto, etcétera. Naturalmente, hablar de fenómenos extralingüísticos no significa que estos fenómenos no sean semióticos. El punto es importante porque nos dice que una lingüística, ella sola, no puede dar razón de todos los fenómenos de traducción, que deben considerarse, en cambio, desde un punto de vista semiótico más general.

Ya he recordado cómo la métrica es tan independiente de una lengua natural que el esquema del endecasílabo se puede realizar en lenguas distintas. Añadiría que, según este esquema, puedo introducir endecasílabos en una lengua inventada, usando sonidos que no remiten convencionalmente a significado alguno, como sucedería con *tapáti tapatá pató patíru.*

El problema no concierne sólo a los textos con finalidades estéticas. Volemos más bajo una vez más. Supongamos que alguien nos pida que le traduzcamos a otra lengua el sentido de la expresión *buenos días* (y lo mismo sucedería, dentro de ciertos límites, con *buongiorno, bonjour, guten Tag* y *good day).* Diríamos que *buenos días* significa:

(1) literalmente, la descripción de unas jomadas agradables;

(2) según determinadas convenciones corrientes, si se pronuncia holofrásticamente, es una expresión de cortesía cuya función es ante todo *fática* (siendo la función fática tan importante que *buenos días* podría ser

reemplazado —cuando estamos en relaciones confidenciales— con *¿Qué tal?* sin correr el peligro de comprometer la interacción);

(3) en términos semánticos *buenos días* expresa convencionalmente la esperanza de que la persona agraciada con este saludo pueda pasar un día sin inquietudes y preocupaciones;

(4) en términos pragmáticos, la sinceridad del deseo es menos importante que el propósito de demostrar buena educación y ausencia de agresividad (excepto para particulares versiones suprasegmentales, donde el deseo se pronuncia rechinando los dientes y con tono hostil);

(5) *buenos días* puede usarse sólo por la mañana (a diferencia, por ejemplo, del italiano *buongiorno* que puede emplearse también a primera hora de la tarde);

(6) *buenos días* puede pronunciarse sólo al principio de una interacción.

El conjunto de instrucciones (1-6) representa un caso de buena interpretación (y de *reformulación)* pero no de traducción, y prueba de ellos es que, habiendo interpretado el significado y las instrucciones de adecuación pragmática de *buenos días,* si yo me encontrara con alguien y le dijera *de acuerdo con el uso jático del lenguaje y por razones de buena educación, expreso la esperanza de que usted pueda pasar un día sin inquietudes y preocupaciones, aunque la sinceridad del deseo es menos importante que mi propósito de demostrar cortesía y ausencia de agresividad,* como poco me tomarían por un ser extravagante.

¿Por qué extravagante? Desde el punto de vista de la interpretación no habría nada que objetar, yo habría expresado exactamente todo lo que *buenos días* debería expresar. El problema es que un aspecto fundamental de toda expresión de saludo (así como de todo aviso de peligro como *¡Cuidado con el escalón!* o *Caída de piedras)* es la *brevedad.* Toda buena traducción de estas expresiones debe salvaguardar también la velocidad con que se profieren.

Ahora bien, esta brevedad, no tiene nada que ver con el contenido vehiculado por la expresión, y no está impuesta por la forma de la expresión de una determinada lengua, la cual nos pone a disposición todos los fonemas que necesitamos para producir cadenas que pueden ser tanto

buenos días como *le deseo un día feliz.* La brevedad de la fórmula es un rasgo estilístico, y en definitiva depende de una regla pragmática (que podríamos formular como «cuando salude, sea breve»).

Supongamos que yo produzca una expresión y luego decida reproducirla en esta página muchas veces:

Las mamás aman a sus niños
Las mamás aman a sus niños
Las mamás aman a sus niños
Las mamás aman a sus niños
Las mamás aman a sus niños

Tendríamos la misma Manifestación Lineal, desde el punto de vista lingüístico, y las variaciones físicas de las cinco cadenas impresas se vuelven, de hecho, absolutamente irrelevantes (sólo con el microscopio se podrían observar variaciones infinitesimales de entintado). Por lo tanto, hemos repetido cinco veces la *misma* frase. Pero supongamos ahora que reproducimos la frase con tres caracteres distintos:

Las mamás aman a sus niños
las mamás aman a sus niños
`Las mamás aman a sus niños`

¿Diríamos que hemos realizado la misma frase en tres sustancias distintas, y seguiríamos hablando aún de una misma «forma» de la Manifestación Lineal? Desde el punto de vista lingüístico, se trata siempre de la misma forma realizada en tres sustancias distintas. Desde el punto de vista gráfico, un carácter tipográfico es, en cuanto tipo replicable hasta el infinito, un elemento de forma del sistema gráfico. Pero en nuestro caso, el cambio de forma ha producido también tres sustancias gráficas distintas, y ellas son las que deberíamos tener en cuenta si en el texto en cuestión tuviéramos que apreciar o condenar tres preferencias tipográficas distintas, tres «estéticas» distintas por parte del impresor.

Ahora supongamos que la misma frase la pronuncien Pautasso, campesino piamontés, el abogado napolitano Percuoco y Agramante, actor trágico un poco histriónico. Estaríamos ante tres realizaciones en términos de sustancia fónica, realizaciones que tendrían cada una un gran relieve en orden a la connotación de origen regional, nivel cultural y, en el caso del actor, acentos que podrían ir de lo dudoso a lo enfático, de lo irónico a lo sentimental. Ello nos dice que también ante una frase elemental intervienen rasgos que no son lingüísticos y que se denominan ya sea suprasegmentales, ya sea tonémicos o paralingüísticos.

La sustancia de la manifestación puramente lingüística es insensible a las variaciones suprasegmentales, por lo menos cuando estamos interesados en el sentido de lo que quieren decirnos Pautasso, Percuoco o Agramante. Pero no sucede lo mismo en otros casos.

Intentemos imaginar una especie de poesía pseudofuturista:

¡Explosióooո! ¡Una booոmba!

En una traducción poética al inglés deberíamos considerar estrictamente pertinentes tanto la forma como la sustancia gráfica y deberíamos traducir:

Explosioooո! A booոmb!

Lo mismo sucedería si las frases que hemos imaginado pronunciadas por Pautasso, Percuoco y Agramante formaran parte de una comedia. En ese caso, la pronunciación dialectal sería pertinente (si el campesino Pautasso hablara como Agramante, o viceversa, tendríamos un efecto cómico nada despreciable). El problema es que el detalle sería pertinente también en una traducción, y ahí nacerían los problemas, porque de poco serviría hacer que Pautasso hablara en *cockney* o con acento bretón, se habría perdido su connotación originaria (y son éstos los problemas que hemos visto surgir con las traducciones de mi *Baudolino).*

Deberíamos decir, entonces, que en ciertos textos a los que reconocemos finalidades *estéticas* las diferencias de sustancia se vuelven

extremadamente relevantes. Pero ¿sólo en ellos?

11.3. Tres fórmulas

He recordado al principio que la sustancia lingüística cambia también en las operaciones de reformulación, como la definición y la paráfrasis, porque entre *Hay un ratón en la cocina* y *Hay un roedor en la cocina* se han producido dos manifestaciones lineales distintas. Las dos sustancias lingüísticas son distintas porque, por así decir, tienen distinta consistencia material (la segunda, si se profiere en voz alta, produce vibraciones sonoras distintas de la primera y deja huellas distintas en una cinta magnética). Se exige, aun así, para poder estar ante una adecuada reformulación, que en este cambio de sustancia de la expresión se quiera expresar la misma sustancia del contenido (y damos por descontado que en condiciones ideales de sinonimia absoluta *minino* y *gato* son completamente intercambiables), de modo que la variación de sustancia lingüística sea irrelevante. En cambio, en un proceso de traducción propiamente dicha *Hay un ratón en la cocina* y *There is a mouse in the kitchen* identifican en efecto la misma sustancia del contenido, pero a través de dos manifestaciones lineales donde la diferencia de sustancia lingüística adquiere un relieve mayor (como poco, en el segundo caso se entiende que el hablante se expresa en otra lengua).

En casos de reformulación, con tal de que se identifique la misma sustancia del contenido, somos extremadamente indulgentes por lo que concierne a la sustancia lingüística. Interpretar *buenos días* como «expresión con función fática, donde se desea que el interlocutor tenga un día sin preocupaciones y lleno de satisfacciones; aunque la sinceridad del deseo es menos importante que la intención de manifestar buena educación y ausencia de agresividad» es plenamente satisfactoria desde el punto de vista de la reformulación, porque el «peso» físico de la sustancia lingüística no es pertinente.

Así pues, en casos de definiciones, paráfrasis o inferencias, donde el contenido se interpreta de manera más «fina» y pormenorizada, podríamos

decir que el procedimiento está expresado por la fórmula (i):

(i)
$SL_1 / C_1 \rightarrow SL_2 / C_{1a}$ donde $C_{1a} \rightarrow C_1$

Es decir, que la Sustancia Lingüística$_1$ del texto fuente, que expresa el Contenido$_1$, se transforma en una Sustancia Lingüística$_2$ distinta que expresa un Contenido$_{1a}$, donde C_{1a} (y perdónenme si uso el signo > en sentido poco técnico) es el mismo Contenido$_1$ pero interpretado de manera más sutil, como cuando en lugar de decir *José esnifa cocaína digo José asume por vía nasal el principal de los alcaloides contenidos en las hojas de la coca.*

En cambio, en un proceso de traducción elemental (por ejemplo, cuando se traduce en los trenes *Prohibido asomarse* con *Il est interdit de se pencher au dehors)* se transige sobre las diferencias notables de sustancia lingüística (la expresión francesa es más larga, ocupa materialmente más espacio) con tal de transmitir en la medida de lo posible la misma información. Por lo tanto, diríamos que, en una traducción elemental, una Sustancia Lingüística, (fónica o gráfica), que transmite un Contenido$_1$, es transformada en una Sustancia Lingüística$_2$ que (se espera) expresa el mismo Contenido$_1$:

(ii)
$SL_1 / C_1 \rightarrow SL_2 / C_1$

Claro que, ¿hasta qué punto debemos considerar correcta esta fórmula? ¿De verdad SL_2 puede ser distinta *(ad libitum)* de SL_1? La fórmula (ii) resultaría insatisfactoria con respecto a la manera de traducir *mon petit chou*, donde se ha visto que es aconsejable mantener la misma sustancia lingüística.

Volemos aún más bajo, si cabe. Sabemos que cuando un texto inglés se traduce al italiano, francés, español o alemán, se vuelve inevitablemente más largo por razones sintácticas, porque el inglés tiene más palabras

monosilábicas que las otras cuatro lenguas, y el alemán usa muchas palabras compuestas. Estas diferencias se pueden cuantificar hasta el punto de que los compaginadores de una editorial son capaces de prever el paso de las columnas paralelas con las diferentes versiones de un texto. Examinemos ahora el primer párrafo de la segunda página del *User's Guide of the Musical Instrument Casio CTK-671*. El texto inglés dice:

> 384 tones, including 1000 «Advanced Tones».
>
> A total of 238 standard tones, including piano, organ, brass, and other presets provide you with the sounds you need, while memory for 10 user tones lets you store your own original creations. 100 of the present tones are «Advanced Tones.» which are variations of standard tones created by programming in effects (DSP) and other settings.

Siguen las tres versiones italiana, francesa y alemana. Si contamos el número de palabras y de líneas de los varios textos en las distintas lenguas, tenemos:

Inglés	Francés	Italiano	Alemán
62,5	63,6	64,6	60,7

Es evidente que el texto inglés es más breve, el alemán usa menos palabras pero más largas, y el texto italiano es más o menos como el texto francés. Si consideramos ahora todas las líneas de toda la segunda página del manual, tenemos:

Inglés	Francés	Italiano	Alemán
27	30	31	34

Mientras el texto inglés ocupa sólo la segunda página, los otros tres tienen que ocupar parte de la siguiente. El fenómeno no sorprende a nadie, pero supongamos ahora que, en el manual, el texto inglés fuera de 27 líneas y el texto alemán de 60: cualquiera, incluso sin conocer el alemán, estaría dispuesto a apostar que está no ante una traducción sino ante una paráfrasis, o ante otro texto.

Eso quiere decir que tendemos a considerar instintivamente la adecuación de una traducción también en términos de *relaciones cuantitativas* entre sustancias lingüísticas.[122]

Hemos visto que en el caso de los saludos es pertinente la brevedad. Por lo tanto, en una traducción (también de un texto que carece de finalidad poética) a menudo son relevantes las cuestiones de sustancia estilística. Los saludos como *buenos días* pertenecen a un estilo de etiqueta que, al estar muy reglamentado, tiene algo litúrgico. Ahora bien, las fórmulas de etiqueta y las litúrgicas en sentido propio (como *Ite missa est)* están muy cerca del límite del lenguaje poético, y deben obedecer a normas estilísticas. Por lo tanto, podríamos decir que toda traducción, también la de una señal de tráfico, tiene en sí un aspecto estético-estilístico.

11.4. La sustancia en poesía

Volvamos ahora a un ejemplo que he elaborado dándole a Babel Fish «Los gastos» de Baudelaire para que lo tradujera, y veamos cómo traduce este texto no un traductor automático sino uno humano, en este caso Mario Bonfantini. Transcribo, por comodidad de cotejo, también el original:

> Les amoureux fervents et les savants austères
> Aiment également, dans leurs mûre saison,
> Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
> Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.[123]
>
> **I fedeli d’ amore,** e gli austeri sapienti
> Prediligon, **negli anni che li fanno indolenti,**

I gatti forti e **miti,** onor dei **focolari**
Come lor freddolosi, come lor sedentari.[124]

El traductor observa cierta desenvoltura con respecto a los valores semánticos (literales); por ejemplo, con la discutible referencia a los *«fedeli d'amore»* (que abre una rosa de connotaciones ajenas al texto, puesto que los Fieles de Amor sugieren la idea de la secta legendaria a la que pertenecería Dante; pero evidentemente Bonfantini esperaba, no sin razón, que esta connotación erudita no se activara en la mayoría de los lectores). Vierte la época de la madurez con los años de la indolencia (decisión no del todo arbitraria, porque la indolencia pertenece al mismo campo asociativo de la sedentariedad); traduce *doux* con *miti*, y *maison* con *focolare.*

En el plano del contenido se han producido algunas variaciones sensibles, porque, por ejemplo, *miti* nos abre a un espectro semántico que va desde lo manso, pasando por lo indulgente, hasta acariciar ligeramente lo dulce, mientras que el *focolare,* el hogar, restringe el espectro semántico de *maison*, connota más bien la intimidad y el calor de una casa campesina y tradicional, y evoca la presencia de una chimenea o de una estufa encendidas. En cambio, con *maison* el texto baudelaireano podría sugerir también que los *savants austères* viven en una mansión amplia y helada, con los salones tapizados de librerías. En ese sentido, parece que Bonfantini, en lugar de ejemplificar concretamente la fórmula (ii) que nos parecía que identificaba los procesos de traducción elemental, ha ejemplificado, más bien, la fórmula (i), que debía describir los procesos de paráfrasis e inferencia, es decir, precisamente esa reformulación que hemos intentado excluir del conglomerado de las traducciones propiamente dichas.

El traductor ha conseguido verter las dos rimas alternadas (ABAB) en dos pareados (AABB), y, sobre todo, ha respetado el verso alejandrino usando heptasílabos dobles. Si se ve el resto de la traducción, se puede observar cómo, en el segundo verso, Bonfantini respeta fielmente la variación ABBA, aun recurriendo a una asonancia y no a una rima, y vierte los otros dos tercetos (AAB, CBC) con AAB, CDC, introduciendo una licencia que quizá habría podido evitarse.

Por consiguiente, el traductor ha decidido que, más allá del contenido del texto francés, el *efecto* u *objetivo* principal que había que respetar era el poético, y a ese efecto se lo ha jugado todo. Al traductor le interesaba conservar ante todo la métrica y la rima, aun en menoscabo de una observancia a la letra.

Si nos sentíamos apurados a la hora de traducir *Hamlet* a definiciones y sinónimos es porque, evidentemente, algunos textos basan su efecto en características rítmicas que son propias de la sustancia extralingüística y son independientes de la estructura de la lengua. Estas características, una vez identificadas (como en mi caso de los versos escondidos en *Sylvie)* deben ser respetadas por el traductor.

Digamos, entonces, que *hay textos a los que les reconocemos una calidad estética porque hacen extremadamente pertinente no sólo la sustancia lingüística sino también la extralingüística* (y precisamente porque exhiben esas características, como decía Jakobson, son *autorreflexivos*).

Si hay que conservar lo más posible el efecto producido por la sustancia de la expresión del texto original, entonces las fórmulas (i) y (ii) deberían reescribirse como (iii):

(iii)

$$SL_1SE_1 / C_1 \rightarrow SL_{1a}\, SE_{1a} / C_{1a}$$

Donde la sustancia de la expresión del texto de destino (mucho más que en la traducción de textos de uso cotidiano) intenta ser equivalente de alguna manera tanto a la sustancia lingüística SL como a las sustancias extralingüísticas SE del texto fuente con la finalidad de producir *casi* el mismo efecto.

En retórica, se distinguen figuras del contenido (como la metáfora o la sinonimia, o el oxímoron) cuya sustancia lingüística (y, naturalmente, la extralingüística) no resulta pertinente a la hora de traducirlas: *une forte faiblesse* se traduce perfectamente con sonidos distintos mediante *a strong*

weakness. Ahora bien, estas sustancias se vuelven relevantes en la mayoría de las figuras de la expresión, como paronomasia, asonancia, aliteración o anagrama. Igualmente, la sustancia extralingüística se vuelve fundamental en cuestiones de fonosimbolismo y, en general, de ritmo elocutivo.

En cuanto a los valores métricos, la cantidad de las vocales y la sílaba son fenómenos de sistema, como el acento tónico (que en el sistema léxico italiano, por ejemplo, establece diferencias de significado); con todo, la articulación en sintagma de una secuencia de sonidos de distinta longitud según las leyes de la métrica cuantitativa, o según el número de sílabas y su acento, constituye un fenómeno de organización del proceso de producción textual, soluciones que (aunque dependan de reglas métricas y estilísticas particulares) son perceptibles sólo como fenómenos de sustancia extralingüística. También se percibe como sustancia extralingüística la rima (con sus esquemas estróficos), aunque se valga de elementos del sistema léxico.

En su *Le ton beau de Marot* (1997: 17), Douglas Hofstadter examina distintas traducciones inglesas de la *Divina comedia,* partiendo del principio que la característica estilística y métrica del poema es la de haber sido compuesta en tercetos de endecasílabos con rima ABA, BCB, CDC, etcétera. Hofstadter muestra muy bien cómo esta estructura no es de naturaleza lingüística, tanto que puede expresarse mediante un diagrama de tipo casi musical:

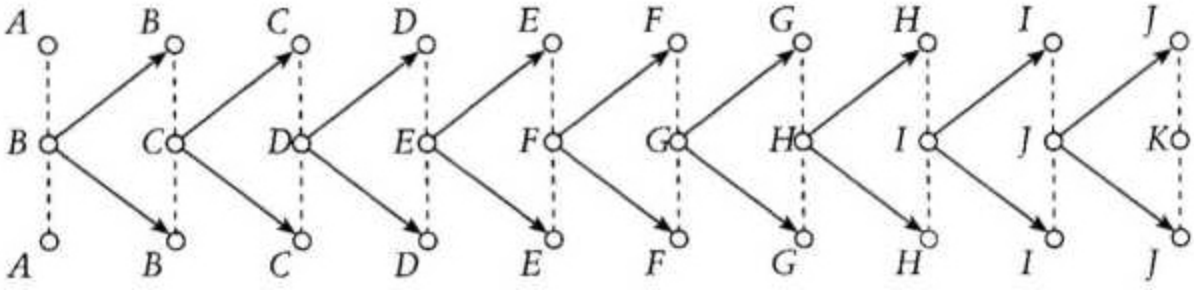

FIGURA 8

Hofstadter toma los primeros tercetos del Canto Tercero

PER ME SI VA NE LA CITTÀ DOLENTE,
PER ME SI VA NE L'ETTERNO DOLORE,
PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE.

GIUSTIZIA MOSSE IL MIO ALTO FATTORE:
FECEMI LA DIVINA PODESTATE,
LA SOMMA SAPIENZA E'L PRIMO AMORE.

DINANZI A ME NON FUOR COSE CREATE
SE NON ETTERNE, E IO ETTERNO DURO.
LASCIATE OGNE SPERANZA, VOI CH'INTRATE.

Queste parole di colore oscuro
vid'io scritte al sommo d'una porta;
per ch'io; «Maestro, il senso lor m'è duro».[125]

y procede examinando algunas traducciones inglesas, en las que no sólo se ha renunciado a la rima, sino que tampoco se ha respetado la subdivisión del pensamiento dantesco en tercetos. En el original, el aviso para el visitante se extiende en tres tercetos, mientras sólo en el cuarto el poeta comenta lo que ha leído. Justamente Hofstadter manifiesta su malhumor hacia la traducción de Robert Pinsky

THROUGH ME YOU ENTER INTO THE CITY OF WOES,
THROUGH ME YOU ENTER INTO ETERNAL PAIN,
THROUGH ME YOU ENTER THE POPULATION OF LOSS.

JUSTICE MOVED MY HIGH MAKER, IN POWER DIVINE,
WISDOM SUPREME, LOVE PRIMAL. NO THINGS WERE
BEFORE ME NOT ETERNAL; ETERNAL I REMAIN.

ABANDON ALL HOPE, YE WHO ENTER HERE.
These words I saw inscribed in some dark color

Over a portal. «Master», I said, «make clear

Their meaning, which I find too hard to gather.»
Then he, as one who understands: «All fear
Must be left here, and cowardice die. Together…

donde no sólo no hay ni endecasílabos ni rimas, sino que tampoco se respeta la distribución de los tercetos. Y nota, entre otras cosas, que en este canto Dante compone 45 tercetos, mientras que Pinsky presenta sólo 37. Comenta Hofstadter que las motivaciones estéticas de esta decisión se le escapan y le asombran (1997: 533).

Hofstadter ejercita su sarcasmo crítico sobre la traducción de un gran poeta como Seamus Heaney, que tampoco mantiene ni metro ni rima (Hofstadter encuentra versos que, si los hubiera escrito un estudiante de bachillerato, marcaría en rojo). Salva la traducción de Mark Musa, que confiesa haber renunciado a usar la rima a causa de los pésimos resultados obtenidos por los que la han usado, pero respeta el metro.

Es curioso que esta reseña pase por alto a Dorothy Sayers, que consigue conservar casi siempre el metro y salva en parte la rima, además de respetar la justa división de los tercetos:

THROUGH ME THE ROAD TO THE CITY OF DESOLATION,
THROUGH ME THE ROAD TO SORROWS DIUTURNAL,
THROUGH ME THE ROAD AMONG THE LOST CREATION.

JUSTICE MOVED MY GREAT MAKER; GOD ETERNAL
WROUGHT ME: THE POWER, AND THE UNSEARCHABLY
HIGH WISDOM, AND THE PRIMAL LOVE SUPERNAL.

NOTHING ERE I WAS MADE WAS MADE TO BE
SAVE THINGS ETERNE, AND I ETERNE, ABIDE;
LAY DOWN ALL HOPE, YOU THAT GO IN BY ME.

These words, of sombre colour, I descried

Writ on the lintel of a gateway; «Sir,
This sentence is right hard for me», I cried.

Veamos ahora un dístico del *Roman de la rose*, seguido por una paráfrasis francesa (cuya finalidad es hacer accesible el texto al lector contemporáneo) y por dos traducciones italianas

Maintes genz cuident qu'en songe
N'ait se fable non et mençonge *(Roman de la rose)*[126]

Nombreux sont ceux qui s'imaginent que dans les rêves il n'y a que fables et mensonges (*Strubel*).

Molti dicono che nei sogni
non v'è che favola e menzogna *(Jevolella).*

Dice la gente: fiabe e menzogne
sono e saranno sempre i tuoi sogni *(D'Angelo Matassa).*

Por no hablar de la paráfrasis francesa, que se reduce a una obviedad, se notará que la primera traducción en versos italiana no se aleja de la paráfrasis francesa en prosa, dado que no se salvan ni métrica ni rima. La segunda deja caer la rima e intenta resolver el octosílabo original en un pentasílabo doble. Lo cual sugiere al lector que en el texto original había una métrica, pero no nos dice cuál y nos ofrece otra a cambio. El contenido (banalísimo) está a salvo, pero la expresión se ha perdido o transformado.

Es verdad que Guillaume de Lorris quería afirmar, como hará en los versos siguientes, que existen sueños verdaderos. Ahora bien, ¿habría iniciado de esa forma, con la figura de la *concessio*, dando voz a los que sostenían una tesis distinta de la suya, si su lengua no le hubiera sugerido una relación fónica entre *songe* y *mençonge*? ¿Por qué las dos traducciones italianas renuncian a esta rima y se conforman, la una de *sogni/menzogne* y la otra de *menzogne/sogni*, sobre todo si se piensa que la segunda traducción, tras su primer dístico infiel sigue con pareados? ¿No se podía

empezar con *Dice la gente che quei che sogna / sol concepisce fiaba e menzogna*?

Algunas veces, con todo, respetar la rima no es suficiente para mantener el efecto del texto. En «La canción de amor de J. Alfred Prufrock de Eliot», aparece el famoso verso

> In the room the women come and go
> talking of Michelangelo.[127]

Es evidente que, como por lo demás en toda la poesía, el texto juega con rimas o asonancias, incluso internas, y a veces obtiene, como en este caso, efectos irónicos (al prever una pronunciación inglesa del nombre italiano). Un traductor, para evitar soluciones grotescas, puede renunciar tanto a la métrica como a la asonancia. Es lo que hacen Luigi Berti y Roberto Sanesi, que traducen los dos:

> Nella stanza le donne vanno e vengono
> Parlando di Michelangelo.

En cambio, en la traducción francesa de Pierre Leyris se intenta mantener un efecto rima, aceptando cambiar el significado de la expresión fuente:

> Dans la pièce les femmes vont et viennent
> En parlant des **maîtres de Sienne.**

En este caso, para salvar la rima, el traductor ha infringido la referencia (las mujeres no hablan de Miguel Ángel sino, pongamos, de Duccio di Buoninsegna). Sin embargo, tenemos la impresión de que, aun salvando la rima, se ha perdido la sutileza de la asonancia original, basada en esa */ð/* (las señoras están diciendo, con su debida gangosidad, *)*. Tengo la sospecha,

además, de que hablar de pintores seneses (para respetables señoras británicas que, al fin y al cabo, Eliot nos presenta como *bas bleu)* presupone cierta competencia en historia de la pintura italiana, mientras que Miguel Ángel (con Rafael y Leonardo) parece más acorde a la superficialidad de la conversación. Visto que el efecto afectado se pierde en cualquier caso, ¿es mejor respetar la rima o respetar el perfume kitsch de la referencia?

Hacía observaciones análogas en Eco (1995a) y me entretenía escogiendo algunas alternativas grotescas como

> Nella stanza le donne cambian posto / parlando dell'**Ariosto**
>
> Nella stanza le donne a vol d'augello / parlan di **Raffaello**.

Sanesi (1997), de acuerdo con mis análisis, cita la traducción de Bacigalupo que vierte así el dístico fatal:

> Le donne vanno e vengono nei salotti
> Parlando di **Michelangelo Buonarroti.**

Dejo el juicio al lector, pero me parece que ganando apenas una asonancia coja, la versión pierde abundantemente todo lo demás.

A propósito del «Prufrock», debo confesar que, habiéndome acercado por primera vez a este texto (quizá la poesía contemporánea que más amo) en su traducción italiana, pensaba que estaba compuesta en versos libres. Véanse, en efecto, la traducción Berti y la traducción Sanesi:

> Allora andiamo, tu ed io,
> quando la sera si tende contro il cielo
> come il paziente in preda alia narcosi;
> andiamo, per certe semideserte strade,
> ritrovi mormoranti
> di chi passa notti agitate in dormitori pubblici.

E *restaurants* pieni di segatura e gusci d’ostrica;
Strade che ci seguono come un tedioso argomento
D’ingannevole intento
E c’inducono a una domanda opprimente…
Oh, non chiedete «cos’è?»
Andiamo a fare la nostra visita *(Berti).*

Allora andiamo, tu ed io,
Quando la sera si stende contro il cielo
Come un paziente eterizzato sopra una tavola;
Andiamo, per certe strade semideserte,
Mormoranti ricoveri
Di notti senza riposo in alberghi di passo a poco prezzo
E ristoranti pieni di segatura e gusci d’ostriche;
Strade che si succedono come un tedioso argomento
Con l’insidioso proposito
Di condurti a demande che opprimono…
Oh, non chiedere «Cosa?»
Andiamo a fare la nostra visita *(Sanesi).*[128]

El hecho es que el «Prufrock» original tiene una métrica, rimas (algunas internas) y asonancias (que justifican la final entre *go* y *Michelangelo)* que se pierden en la traducción italiana:

Let us go, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to a overwhelming question…

Oh, do not ask, «What is it?»
Let us go and make our visit.

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.

Me dije que, si Eliot, había usado metros y rimas, era preciso hacer todo lo posible para conservarlas. Llevé a cabo un intento (que no presento como obra de gran aplicación) y obtuve

Tu ed io, è già l'ora, andiamo nella sera
che nel cielo si spande in ombra nera
come un malato già in anestesia.
Andiam per certe strade desolate
nel brusio polveroso
di certi alberghi ad ore, in cui folate
senti di notti insonni, e l'acre odore
di ristoranti pregni di sudore…

Luego me detuve. Me dio inmediatamente la impresión de que estaba ante una poesía italiana de finales del XIX o principios del XX. Es verdad que el «Prufrock» se escribió en 1911, y, por consiguiente, no era erróneo verterlo al espíritu de su época, pero me pregunté si el contexto en que escribía Eliot en lengua inglesa era el mismo en que podía escribir, que sé yo, Lorenzo Stecchetti (*Sbadigliando languir solo e soletto — Lunghi e tediosi giorni, — Dormire e ricader disteso in letto — Finchè il sonno ritorni, — Sentir la mente e il core in etisia, — Ecco la vita mia).*[129]

Decidí no plantearme mínimamente el problema, puesto que no soy experto en poesía en lengua inglesa de principios del siglo XX y nunca he traducido poesía del inglés. No se puede cambiar de oficio de un día para otro. El problema que sí que creo que debemos afrontar me parece de otro tipo: mi traducción podría haber sido aceptable (concédanmelo por amor de hipótesis) si la hubiera hecho y publicado en la primera década del siglo

pasado. La traducción de Berti es de los años cuarenta y las de Sanesi empiezan a ver la luz a principios de los sesenta: la cultura italiana ha recibido, pues, a Eliot como poeta contemporáneo tras haber conocido el hermetismo y otras corrientes (sin contar con lo que ha influido Eliot en mucha poesía italiana que luego desembocaría en la neo-vanguardia). De Eliot ha apreciado la sequedad casi prosástica, el juego de ideas, la densidad de los símbolos.

Entra aquí en juego la noción de *horizonte del traductor*.[130] Toda traducción (y por eso las traducciones envejecen) se mueve en un horizonte de traducciones y convenciones literarias que inevitablemente influyen en las elecciones de gusto. Berti y Sanesi se mueven en el horizonte literario de los años cuarenta y sesenta. Por eso hacen las elecciones que hacen. No evitan la rima por no ser capaces de encontrar equivalentes adecuados, negocian apostando a una imagen de la poesía de Eliot que era la que podía esperarse y desear el lector. Decidieron (y ésta fue la elección interpretativa) que la rima, en Eliot, era secundaria con respecto a la representación de una «tierra baldía» y ninguna exigencia de rima podía permitir perder la referencia a restaurantes que fueran *sawdust* y *with oystershells* (¡que, además, al lector italiano le evocan los huesos de sepia de montaliana memoria!). La rima perseguida a toda costa corría el riesgo de hacer amable y «cantabile» un discurso que quería ser polvoriento y acre (porque, ya se sabe, el miedo se mostrará en un puñado de polvo). Y, por lo tanto, la fidelidad a la desolación eliotiana imponía no recorrer a rimas que en el contexto habrían parecido exageradas y consoladoramente «agradables».

Las traducciones del «Prufrock» han sido determinadas tanto por el momento histórico en que se hicieron como por la tradición traductora en que se introducían. Se pueden definir fundamentalmente «fieles» sólo a la luz de determinadas reglas interpretativas que una cultura (y la crítica que la reconstruye y la juzga) han acordado previamente, aunque sea de modo implícito.

Al hacerlo, los traductores actuaron sin duda en sentido *target-oriented*, y del texto eligieron la desnuda y autoevidente secuencia de las imágenes evocadas, sin intentar introducir en casos esporádicos (y fáciles) la rima.

Pero no permanecieron insensibles a los problemas de sustancia lingüística, y no decidieron privilegiar sólo el contenido desinteresándose por los valores de la Manifestación Lineal. Simplemente apuntaron a otros valores. Volvamos al dístico final: la métrica de Berti y Sanesi no es la de Eliot, pero el paso de un ritmo de nueve sílabas a uno de doce mantiene la indecidible naturaleza gnómica del dístico: el *exemplum* queda y se queda memorable, cantable a su manera, también en la versión italiana.

Aunque no tenga que ver directamente con problemas de sustancia, visto que está vinculado al tema del horizonte del traductor, cito un extraño caso que encontré en la versión de *El Conde de Montecristo* de Emilio Franceschini.[131] Todos nosotros sabemos que Edmond Dantès, en su celda, se encuentra con un personaje que en el capítulo XIV había sido mencionado por el gobernador del castillo de If como *abbé Faria*, en el capítulo XVI se presenta a Edmond como *Je suis l'abbé Faria* y como tal se lo menciona siempre. Hoy sabemos que no se trataba de un personaje ficticio sino de un portugués (que Dumas convierte en italiano), profesor de filosofía que había participado en las vicisitudes de la revolución, adepto de Swedenborg y Mesmer, que también Chateaubriand menciona en *Memorias de ultratumba*.[132] Aparte de las fuentes históricas, resulta singular, de todas maneras, que este personaje, filósofo ilustrado y bonapartista, sea un eclesiástico, tanto porque era característico de los tiempos como porque la función de mentor, padre y director espiritual que asume hacia Edmond adquiere un relieve tan especial.

Ahora bien, en la traducción de Franceschini no se dice nunca que Faria es un *abbé*, hasta el punto de que en el capítulo XVII, que en francés se titula «La chambre de l'abbé», en la versión italiana se convierte en «La celia dello scienziato» (La celda del científico). Es evidente que la historia cambia, aunque poco, y este Faria pierde sus connotaciones originarias para adoptar unas connotaciones mucho más vagas de aventurero-científico. Las razones por las que el traductor introduce esta censura son inescrutables. Sería risible pensar que lo hizo por furor anticlerical, y no queda sino una explicación. El tratamiento de *abbé* en Francia se les da a todos los clérigos

seglares, y en italiano debería transformarse en *don* o en *reverendo,* de otro modo se pensaría en un abad, es decir, en un monje regular superior de una abadía. Puede ser que el traductor haya pensado que en italiano *«don Faria»* reduciría la figura hierática del prisionero a las dimensiones de un cura de campo, tipo *don Abbondio* y se sintiera en apuros. Pero precisamente aquí debería funcionar la noción de horizonte del traductor.

Sea como sea, en el imaginario colectivo, el abate Faria es *abate Faria* también en Italia, y como tal ha sido denominado en el curso de muchas traducciones previas; como *abate* vuelve a aparecer el legendario Faria en la transmisión radiofónica de 1935 *I 4 Moschettieri* de Nizza e Morbelli, [133] e incluso en *I due orfanelli* de Mario Mattoli, con Totò y Cario Campanini. Su nombre pertenece a la leyenda intertextual, como Caperucita Roja o el Corsario Negro. Y, por lo tanto, no considero que se pueda traducir el *Montecristo* quitándole a Faria su dignidad eclesiástica (y que luego el lector lo crea monje y no sacerdote es asunto secundario).

11.5. El «casi» de la traducción poética

La relevancia de la sustancia extralingüística es central en el discurso con función poética, y en todo arte donde no cuente sólo que se vean, por ejemplo, una boca o un ojo de una cara en un cuadro, sino que se valoren el trazo, la pincelada, a menudo el grumo de materia en que se realizan (justamente, en que se *sustancian).*

En la comunicación con finalidades prácticas, la presencia de la sustancia lingüística y extralingüística es puramente funcional, sirve para estimular los sentidos, y de ahí partir para interpretar el contenido. Si tuviera que preguntarle a alguien dónde está Prufrock, y me dijera que está en la habitación donde unas señoras hablan de Miguel Ángel, la pronunciación del nombre, el hecho de que en el curso de la frase aparezcan asonancias (y también que, en la traducción italiana, el penúltimo verso sea un dodecasílabo) no serían esenciales: me olvidaría de los problemas de sustancia, concentrándome en la identificación de esa habitación, y descartaría otra donde se sientan sabios austeros y frioleros.

En cambio, ante un discurso con función poética, no hay duda de que aprehendo tanto el contenido denotado como el connotado (la condena sin posibilidades de apelación de las pobres señoras); pero, tras haber aprehendido, vuelvo a cuestiones de sustancia, y con la relación entre sustancias y contenido me deleito.

He puesto mis reflexiones sobre el traducir bajo la advocación de un *casi*. Por muy bien que me salga, al traducir se dice *casi* lo mismo. Obviamente, en la traducción poética, el problema del *casi* se vuelve central, tanto que hay recreaciones tangenciales que rompen todo límite y del *casi* se pasa a algo absolutamente *otro*, a *otra cosa* que con el original tiene sólo una deuda, quisiera decir, moral.

Con todo, es interesante ver dónde el traductor, a veces, sabiendo que puede decir sólo un *casi*, va a buscar *el núcleo de la cosa* que quiere verter (aunque sea casi) a toda costa.

Empiezo con un caso del cual no conozco (pero quizá es un límite mío) ni traducción adecuada ni refundición radical. Es quizá una de las más bellas canciones de amor de la poesía moderna, y aparece en la *Prosa del transiberiano* de Cendrars, donde el poeta, en un momento dado, mientras el tren avanza con sus ritmos y sobresaltos por llanuras ilimitadas, se dirige a su compañera, la pequeña Jeanne de France, dulcísima prostituta enferma:

> Jeanne Jeannette Ninette nini ninon nichon
> Mimi mamour ma poupoule mon Pérou
> Dodo dondon
> Carotte ma crotte
> Chouchou p’tit-coeur
> Cocotte
> Chérie p’tite chèvre
> Mon p’tit-péché mignon
> Concon
> Coucou
> Elle dort.

Lamento que la traducción de Riño Cortiana, para mantener el tono de dulzura, emplee hipocorísticos de tonos claros que no transmiten el traqueteo oscuro de los vagones:

> Giovanna Giovannina Ninetta Ninettina tettina
> Mimì mio amor mia gattina mio Perù
> Nanna nannina
> Patata mia patatina
> Stella stellina
> Paciocchina
> Cara caprettina
> Vizietto mio
> Mona monella
> Ciri ciritella
> Dorme.

Pero no es culpa de Cortiana. Probablemente, él divisó en estos versos dos núcleos: el traqueteo de los vagones, ya lo hemos dicho, y la ternura amorosa. Y tuvo que elegir. El francés (¿recuerdan el *mon petit chou* del que ya razonamos?) podía conseguir fundir, por así decir, mimos y vía estrecha, el italiano quizá no (¿habría podido cantar Edith Piaf en la lengua de la ópera verdiana?).[134]

A propósito de ferrocarriles, una de las poesías que más amo es ésta, de Móntale:

> Addio, fischi nel buio, cenni, tosse
> e sportelli abbassati: È l’ora. Forse
> gli automi hanno ragione: Come appaiono
> dai corridoi, murati!
> …
> —Presti anche tu alla fioca

litania del tuo rapido quest’orrida
e fedele cadenza di carioca?

Visto que la poesía está ya en italiano, no podía rendirle el homenaje de una traducción, pero me divertí ensayando once ejercicios «oulipianos», es decir, cinco lipogramas (reescribiéndola cada vez sin usar cada una de las cinco vocales), cinco textos monovocálicos (usando una sola vocal) y un pangrama heterogramático (usando una sola vez cada letra del alfabeto). Los que quieran controlar todos los resultados de mi ejercicio, pueden ver «Undici danze per Montale».[135]

El problema que me planteé no era, obviamente, «traducir» el sentido de la poesía según las restricciones que me había impuesto, puesto que en ese caso habrían bastado unas buenas paráfrasis; el problema era intentar salvar en esa adaptación *la cosa misma.* Según mi interpretación, había en juego cinco cosas mismas: (i) cinco endecasílabos —de los cuales dos esdrújulos —, y dos heptasílabos; (ii) los primeros cuatro versos sueltos, los últimos tres con una rima (a — A); (iii) en la primera parte, la aparición de los autómatas (decidí que en cada variación tenían que adoptar la forma de algún ser mecánico, robot, ordenador, engranaje, etcétera); (iv) en los últimos tres versos, el ritmo del tren; (v) por último, la cita final de una danza, que en el original era una rumba carioca por lo que en mis variaciones puse en juego once danzas distintas (de ahí el título de mi ejercicio).

Vuelvo a proponer entero sólo el primer lipograma (sin la A). De los demás propongo sólo nueve variaciones sobre los últimos tres versos, porque sobre ellos nos demoraremos. Inútil citar la última, el pangrama, porque para usar una sola vez todas las letras del alfabeto hay que dar saltos mortales y ya es mucho si se logra salir entero del *tour de force*, inevitablemente casi jeroglífico, sin poder respetar ninguna «cosa», salvo la presencia de una danza y de un autómata:

Sin A:

Congedi, fischi, buio, cenni, tosse
e sportelli rinchiusi. È tempo. Forse

son nel giusto i **robot.** Come si vedono
nei corridoi, reclusi!
…
—Odi pur tu il severo
sussulto del diretto con quest'orrido.
ossessivo ritorno di un bolero?

Sin E:

—Dona pur tu, su, prova
al litaniar di un rápido l'improvvido
ostinato ritmar di **bossa nova**…

Sin I:

—Do forse alia macumba
che danza questo treno la tremenda
ed ottusa cadenza di una **rumba**?

Sin O:

—Presti anche tu, chissà,
al litaniar dei rapidi quest'arida
cadenza di un demente **cha-cha-cha**?

Sin U:

—Non senti forse, a sera,
la litania del rapido nell'orrido
ancheggiare lascivo di **habanera**?

Con A:

—Salta magra la gamba,
canta la fratta strada, pazza arranca,
assatanata d'asma l'atra **samba**?

Con E:

—Del TEE presente
l’effervescenze fredde, le tremende
demenze meste d’ebete **merenghe**?

Con I:

—Sì, ridi, ridi, insisti:
sibilin di sinistri ispidi brividi
misti ritmi scipiti, tristi **twist**.

Con O:

—Colgo sol do-do-sol…
Fosco locomotor, con moto roco
mormoro l’ostrogoto **rock’n’roll**.

Con U:

—Ruhr, Turku… Tumbuctù?
Uh, fu sul bus, sul currus d’un Vudù
un murmur (zum, zum, zum) d’un **blu** zulù.[136]

Al hacer juegos vocálicos, se hace lo que se puede, pero quería demostrar que es posible respetar las cinco características fundamentales de esta poesía incluso en una desfiguración lúdica. El problema es si una traducción no debería hacer lo mismo. Ahora tengo delante dos versiones, una inglesa y otra francesa, que según mi opinión, en los últimos tres versos, pierden como mínimo el ritmo del rápido.

La primera es de Katherine Jackson y la segunda de Patrice Dyerval Angelini:

Goodbyes, whistles in the dark, nods, coughing,
and train windows down. It’s time. Perhaps
the robots are right. How they lean
from the corridors, walled in!

And do you too lend, to the dim
litany of your express train, this constant
fearful cadenza of a carioca?

Adieux, sifflets dans hombre, signes, toux
Et vitres fermées. C’est l’heure. Peut-être
Les automates ont-ils raison. Comme des couloirs
lis apparissent murés!
…

Toi aussi, prêtes-tu à la sourde
Litanie de ton rapide cette affreuse
Et fidèle cadenee de carioca?—

¿Era posible mantener la métrica? ¿Era posible transmitir el ritmo del tren? ¿Por qué no se le ha prestado atención a esa raya que abre el último terceto, donde se introduce la voz del poeta (en vivo) tras una descripción aparentemente objetiva? ¿Por qué la traducción inglesa no respeta esos puntos suspensivos, indicio de fragmento, o aviso de un salto de registro, o que callan acerca de la continuación de una triste e interminable comedia de los adioses antes de la salida? No soy capaz de responder, y admito que es más fácil lipogramar que traducir. Pero me parece que, a fin de cuentas, estas dos traducciones han apuntado más hacia el contenido, a los pálidos acontecimientos narrados por la poesía, que a su estructura formal. Una elección, sin duda, un *casi*.[137]

Sigo pensando que el ejercicio de los lipogramas sirve mucho para entender dónde está la cosa misma. Tomemos otra poesía de Montale:

Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l’incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato.

Bene non seppi, fuori del prodigio
Che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco, alto levato.

Nadie puede negar que esta poesía tiene un «contenido», sin duda más susceptible de paráfrasis desde un punto de vista filosófico que el de la poesía anterior, y que este contenido debe salvarse en cualquier traducción, tal como es preciso dejar aflorar las imágenes originales, todas ellas epifanías, correlatos objetivos del mal de vivir. Pero no es la imagen de un curso de agua reduciéndose la que manifiesta el dolor: es la aspereza de ese *strozzato* (estrangulado) y de ese *gorgoglia* (borbolla); son los dos encabalgamientos, sello del estilo montaliano; es ese mal que se muestra (habría dicho Eliot) en un puñado de polvo, pero que se extiende en la medida acompasada del endecasílabo, tanto como las pocas imágenes del bien; y es también que los primeros siete endecasílabos describen males y bienes terrenales mientras que el verso final rompe el ritmo endecasilábico y «arrastra el aliento», por así decir, hasta el cielo.

Cuando ensayé cinco variaciones lipogramáticas sobre esta poesía (Eco, 1991), intenté respetar estas características. Las transcribo todas, para mostrar cómo podía respetarse siempre el endecasílabo, los dos encabalgamientos, algunas sonoridades ásperas, y el largo aliento del último verso.

Sin A:

Spesso il dolor di vivere l’ho intuito:
fosse il rivo insistito che gorgogli,
fosse il secco contorcersi di fogli
combusti, od il corsiero indebolito.
Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude un cielo che si mostri inerte:
forse l’idolo immoto su per l’erte
del meriggio, od il corvo che voli, e l’infinito.

Sin E:

Talora il duolo cosmico ho incontrato:
dico il rivo strozzato qual gorgoglia
quando l’accartocciarsi di una foglia
l’ingolfa, od il cavallo stramazzato.
Bontà non vidi, fuori d’un prodigio
dischiuso da divina noncuranza:
dico la statua in una vuota stanza
abbagliata, o la nuvola, o il falco, altro librato.

Sin I:

S’è spesso un mal dell’essere mostrato:
era un botro strozzato, od un batrace
che nel padule è colto da un rapace
feroce, era il cavallo stramazzato.
Al ben non credo, fuor del lampo ebéte
Che svela la celeste obsolescenza:
era la statua nella sonnolenza
dell’estate, o la nube, o un falco lato levato.

Sin O:

Sempre nel mal di vivere t’imbatti:
vedi l’acqua in arsura che si sfibra,
i pistilli e gli stami duna fibra
disfarsi, ed i cavalli che tu abbatti.
Bene? Che sappia, c’è la luce scialba
che schiude la divina indifferenza
Ed hai la statua nella stupescenza
Di quest’alba, e la nube, se l’aquila si libra.

Sin U:

Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia

era l’incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato.
Bene non seppi, salvo che il prodigio
Che ostenta la divina indifferenza:
era l’icona nella sonnolenza
del meriggio, ed il cirro, ed il falco, alto levato.

Paso ahora a tres traducciones, una que, honradamente, no sé de quién es porque la encontré en un sitio de Internet que, como es normal, era algo descuidado en las referencias bibliográficas (www.geocities.com/Paris/LeftBank/5739/eng-living.html); otra, siempre inglesa, de Antonino Mazza y una francesa de Pierre Van Bever:

Often I have encountered the evil of living:
it was the strangled stream which gurgles,
it was the crumpling sound of the dried out
leaf, it was the horse weaty and exhausted.

The good I knew not, other than the miracle
revealed by divine Indifference:
it was the statue in the slumber
of the afternoon, and the cloud, and the high flying falcon.

Often the pain of living have I met:
it was the chocked stream that gurgles,
it was the curling up of the parched
leaf, it was the horse fallen off its feet.

Well-being I have not known, save the prodigy
that reveals divine Indifference:
it was the statue in the midday
somnolence, and the cloud, and the falcon high lifted.

Souvent j’ai rencontré le malheur de vivre:
c’était le ruisseau étranglé qui bouillonne,
c’était la feuille toute recoquillée
et acornie, c’était le cheval foudroyé.

Le bonheur je ne l’ai pas connu, hormis le prodige
qui dévoile la divine Indifférence:
c’était la statue dans la torpeur
méridienne, et le nuage
et le faucon qui plane haut dans le ciel.

Los tres traductores han respetado los dos encabalgamientos, han hecho lo posible para hacer los sonidos más ásperos, y los dos ingleses de alguna manera le han dado al último verso un aliento más largo que los anteriores. No obstante, nadie ha intentado adoptar una métrica uniforme, igualmente importante. ¿Era imposible?, ¿era posible, pero a costa de cambiar imágenes? Una vez más no me pronuncio: cada uno ha elegido su propio *casi*.[138]

Quisiera examinar ahora una serie de *casi* donde cada traductor ha identificado con claridad lo que quería salvar y lo que quería perder. Se trataba de un desafío altísimo, porque el autor mismo se había preocupado de decirnos cuáles eran, para él, las características fundamentales del propio texto. Hablo de «El cuervo» de Poe y de esa «Filosofía de la composición», donde el autor relata cómo concibió su poema.

Poe quería decirnos con espíritu de provocación que en «El cuervo» «ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o a una intuición, sino que la obra se desenvolvió paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático».[139] Posición de verdad provocadora, como siempre se ha observado, porque introducía un elemento de cálculo formal en un ambiente dominado por el concepto romántico de la poesía como producto de repentina inspiración («La mayoría de los escritores… prefieren dar a entender que

componen bajo una especie de espléndido frenesí»). Posición de gran interés por lo que hemos dicho en los capítulos anteriores de este libro puesto que Poe es, quizá, el primero, por lo menos entre los modernos,[140] en plantearse el problema del *efecto* que un texto debe provocar en el que yo llamaría su Lector Modelo.

Poe calcula cuánto debe durar una composición literaria, que debe ser lo bastante breve como para ser leída en una sola sesión y, por lo tanto, tiene en cuenta la psicología misma del posible lector. Sucesivamente, nos dice cómo su «segunda preocupación» (preocupación, nótese, no fulguración) fue decidir cuál era el efecto que había de producir, un efecto que se debe experimentar cuando se contempla lo bello. Y aquí, con aparente cinismo —pero menos cínico nos resulta si no lo juzgamos con el metro contemporáneo sino en el marco de una tradición romántica—, afirma que «cualquier género de belleza, en su manifestación suprema, provoca invariablemente las lágrimas en un alma sensitiva» y que «la melancolía es, pues, el más legítimo de los tonos poéticos».

A continuación, Poe pasa a preguntarse qué inédita invención artística, qué «pivote» podía servirle para hacer girar toda la estructura poética, y decide que ese pivote debe ser el *refrain*, o estribillo, y busca una fórmula que le permita atenerse a una monotonía de sonido a la que se acompañe una continua variación del pensamiento. El *refrain* debería ser breve, posiblemente de una sola palabra que representara el cierre de cada estrofa.

> No cabía duda de que el final, para tener fuerza, debía ser sonoro y posible de énfasis; estas consideraciones me llevaron inevitablemente a pensar en la *o* como vocal más sonora, asociada con la *r* como la consonante que mejor prolonga el sonido.

De ahí la idea de que la palabra había de ser *nevermore*. La dificultad de hacer que un ser humano la pronunciara más de una vez, en una obstinación no razonable y no racional, lo guió a la decisión de que debía ser un animal capaz de hablar el que la profiriera. Un Cuervo, que además es un ave de mal agüero.

> Ahora bien, sin perder jamás de vista mi finalidad… me pregunté: «De todos los temas melancólicos, ¿cuál lo es más por consenso *universal*?». La respuesta obvia era: la muerte. «¿Y cuándo —me pregunté— este tema, el más melancólico, es el más poético?» Después de lo que ya he explicado con algún detalle, la respuesta era igualmente obvia: «Cuando está más estrechamente aliado a la *Belleza*; la muerte, pues, de una hermosa mujer es incuestionablemente el tema más poético del mundo; e igualmente está fuera de duda que los labios más adecuados para expresar ese tema son los del amante que ha perdido a su amada». Tenía que combinar la idea del enamorado que deplora la muerte de su amante, y la de un cuervo que continuamente repite la palabra «nunca más».

Planteados estos y otros principios, Poe se propone encontrar el ritmo y el metro adecuados y se decide por un ritmo trocaico y por un «octámetro acataléctico, alternando con heptámetro cataléctico repetido en el estribillo del quinto verso, y terminado con tetrámetro cataléctico». Es decir, como luego «con menos pedantería» explica, «los pies empleados a lo largo de todo el poema (troqueos) consisten en una sílaba larga seguida de una corta; el primer verso de la estrofa contiene ocho de estos pies, el segundo siete y medio (dos tercios de su efecto), el tercero ocho, el cuarto siete y medio, el quinto siete y medio y el sexto tres y medio» y se complace por el hecho de que, aunque estos versos, tomados de uno en uno, hayan sido usados a menudo en poesía, nadie había pensado jamás en combinarlos en una sola estrofa.

No quedaba sino establecer las modalidades del encuentro entre el amante desesperado y el Cuervo: Poe elige como más apropiada una habitación todavía llena de recuerdos de la amada, en contraste con una noche de tormenta en el exterior, lo cual explica también por qué el Cuervo entra en la casa. Poe encuentra decisiva la idea de hacer que el Cuervo se pose en el busto de Palas, para crear un contraste entre blanco y negro, porque la diosa de la sabiduría bien se acomoda a la erudición del amante y, por último (donde se ve que Poe «pensaba» también a través del oído) por la sonoridad de la palabra *Pallas.*

Se sabe cuántos ríos de tinta ha hecho fluir esta confesión *a posteriori*. Repugnaba, y sigue repugnándoles a muchos, la idea de que lo que llamamos inspiración es un pensamiento rápido que no deja de ser cálculo aunque se desarrolle en un tiempo muy breve (pero a veces requiere cambios de rumbo y correcciones infinitas), y se ha preferido considerar que Poe les tomaba el pelo a sus críticos, reconstruyendo sólo después, artificiosamente *ad hoc*, lo que había ideado de un inspirado tirón. No se pensaba que, comoquiera que hubieran ido las cosas, la descripción de Poe *nos dice exactamente qué se encuentra en el texto*, y qué encontraría un crítico atento a los valores formales y a las estrategias narrativas, aunque Poe no se lo hubiera dicho nunca. Poe estaba cubriendo, sencillamente y de forma analítica e incluso pedante, el recorrido que había hecho al inventar, a veces reaccionando a una mera sugestión fónica. Quizá el sonido de *Pallas* surge antes de la idea de que su estatua debe ser blanca, quizá surge antes la idea de un contraste entre el blanco y el negro, quizá Poe se despertó una mañana, o se durmió una noche, mientras tenía en la cabeza por razones casuales la palabra *nevermore*. Pero no es importante por dónde entraron estas imágenes en su palacio, el hecho es que su palacio poético está hecho así, y si él fue capaz de darse cuenta después es porque de alguna manera se daba cuenta también en el curso de su construcción.

En cualquier caso, ¡qué desafío para el traductor! Tú, parece decirle Poe, no tienes que romperte los sesos para entender cuál es el mecanismo secreto de mis versos, te lo digo yo, intenta negar que es éste, e intenta traducir ignorándolo…

Ahora bien, nosotros tenemos la suerte de tener tanto el texto como las reflexiones críticas de los dos primeros grandes traductores de «El cuervo», Baudelaire y Mallarmé, que, además, fundaron la fama europea de Poe, considerado todavía hoy en día mayor poeta en esta parte del Atlántico que en la otra. Baudelaire y Mallarmé leen tanto «El cuervo» como la «Filosofía de la composición», y además cultivan la perfección formal. ¿Qué sucede?

Baudelaire traduce «Le corbeau» en 1856, más que nada como ejemplo para aclarar el ensayo sobre la filosofía de la composición y, acompañando todo ello con sus observaciones, lo presenta como «La genèse d’un poème» para insertarlo en las *Histoires grotesques et curieuses*. Empieza hablando

de poética y admite que las poéticas suelen modelarse después de las obras, pero anuncia que esta vez se encuentra ante un poeta que «pretende» que su poesía se ha compuesto sobre la base de su poética. Sin embargo, duda inmediatamente de que haya sido así y se pregunta si, por una extraña vanidad, no habrá querido parecer Poe menos inspirado de lo que estaba. De todas maneras, no se pronuncia: «Les amateurs du *délire* seront peut-être révoltés par ces *cyniques* maximes; mais chacun en peut prendere ce qu'il voudra». En el fondo, admite, no estará mal demostrarles a los lectores el esfuerzo que cuesta ese objeto de lujo que se llama Poesía. Y en el fondo, al genio se le puede conceder un poco de charlatanería.

En fin, Baudelaire se siente atraído y repelido al mismo tiempo por el reto de Poe. Arrastrado por las declaraciones de poética (pero quizá también por sus instintivas reacciones como lector), encuentra que el texto entero se apoya en una palabra «misteriosa y profunda, terrible como el infinito», pero —por desgracia— esta palabra la piensa inmediatamente en francés y en francés la recita: *Jamais plus.* Por mucho que hubiera leído las declaraciones de Poe sobre el esfuerzo sostenido de la voz en la o y en la *r,* Baudelaire, en realidad, capta el contenido de la palabra, no su expresión. La traducción que seguirá no podrá sino estar dominada por la traición inicial. *Jamais plus* no es un murmullo que se alarga lúgubremente en la noche, es un hachazo.

Baudelaire se da cuenta de que sería imposible ensayar una «singerie rimée» del texto fuente, y enseguida se rinde: traducirá en prosa. Al tener que traducir en prosa, apunta hacia los valores de contenido, y cita el insomnio y la desesperación, la fiebre de ideas, la violencia de los colores, el terror, el dolor. La elección ya está hecha, hasta tal punto que, para dar una idea del valor poético del original, se doblega a una incitación desgraciada: intenten imaginar, dice, las estrofas más conmovedoras de Lamartine, los ritmos más magníficos de Hugo, fúndanlos con sus recuerdos de los tercetos más sutiles de Gautier, y tendrán una idea aproximada del talento poético de Poe. ¿Será entonces una traducción, la que propone Baudelaire? Él mismo ya lo ha excluido, se trata de una paráfrasis poética o, a lo sumo, de una recreación a la manera de pequeño poema en prosa. Un *casi como.*

Pues bien, a estas alturas deberemos dar algún ejemplo, y «El cuervo» es muy largo. Elegiré, por lo tanto, tres estrofas (de la octava a la décima) donde, tras una serie de estrofas de seis versos que terminan con *nothing more* y *evermore* (rimando con *door, floor, befare, implore, explore, Lenore*), el cuervo empieza a repetir obsesivamente, y con él el amante, *nevermore*:

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,
«Though thy crest be shorn and shaven, thou,» I said, «art sure no craven,
Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore —
Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!»
Quoth the Raven «Nevermore.»

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning — little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door—
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
With such name as «Nevermore.»

But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
Nothing further then he uttered — not a feather then he fluttered—
Till I scarcely more than muttered «Other friends have flown before —
On the morrow he will leave me, as my Hopes have flown before.»
Then the bird said «Nevermore.»

He aquí cómo las vierte Baudelaire:

Alors, cet oiseau d’ébène, par la gravité de son maintien et la sévérité de sa physionomie, induisant ma triste imagination à sourire: «Bien que ta tête, — lui dis-je, — soit sans huppe et sans cimier, tu n’es certes pas un poltron, lugubre et anden corbeau, voyageur parti des rivages de la nuit. Dis-moi quel est ton nom seigneurial aux rivages de la nuit plutonienne! Le corbeau dit: «Jamais plus!»

Je fus émerveillé que ce disgracieux volatile entendît si facilement la parole, bien que sa réponse n’eût pas un bien grand sens et ne me fît pas d’un grand secours; car nous devons convenir que jamais il ne fut donné à un homme vivant de voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre, un oiseau ou une bête sur un buste sculpté au-dessus de la porte de sa chambre, se nommant d’un nom tel que *Jamais plus*!

Mais le corbeau, perché solitairement sur le buste placide, ne proféra que ce mot unique, comme si dans ce mot unique il répandait toute son âme. Il ne prononça rien de plus; il ne remua pas une plume, — jusqu’à ce que je me prisse à murmurer faiblement: «D’autres amis se sont déjà envolés loin de moi; vers le matin, lui aussi, il me quittera comme mes anciennes espérances déjà envolées». L’oiseau dit alors: «Jamais plus!».

Mallarmé hubiera debido ser aún más sensible que Baudelaire a las estrategias del *Verbe*. Pero, más que Baudelaire, Mallarmé sospecha (en los «Scolii» que dedica a «El cuervo») que las declaraciones de poética de Poe son solamente un «juego intelectual» y cita una carta de Susan Achard Wirds a William Gill donde se dice: «Discutiendo sobre «El cuervo», el señor Poe me ha asegurado que la relación que ha publicado sobre su método de composición no tenía autenticidad alguna… La idea de que el poema podía haber sido compuesto de ese modo se le ocurrió gracias a las sugerencias de los comentarios y las investigaciones de los críticos. Por consiguiente, escribió esa relación únicamente a título de experiencia ingeniosa. Y le ha sorprendido y divertido que haya sido aceptada como declaración prestada *bona fide»*. Ya lo hemos dicho, podía haber sido así, y

podía haber sucedido que Poe se hubiera mofado no de sus críticos, sino de la señora Achard Wirds. El asunto importa poco. Pero parece ser importante para Mallarmé, porque, osaría decir, lo exime del deber sagrado, que él hubiera debido sentir más que nadie, de realizar en su propia lengua todas esas supremas maquinaciones de la Poesía. Con todo, Mallarmé admite que, aun pudiendo ser un juego, Poe había proclamado justamente que «tout hasard doit être banni de l'oeuvre moderne et n'y peut être que feint: et que l'eternel coup d'aile n'exclut pas le regard lucide scrutant les espaces devorés par son vol». Por desgracia, actúa en él una especie de subterránea mala fe y, por miedo de medirse con una tarea imposible, también él traduce en prosa y, o bien por influencia de Baudelaire, o bien porque su lengua no le concedía nada mejor, opta por el *Jamais plus.*

Es verdad que, al principio, intenta conservar algunas asonancias internas, pero en definitiva, para atenernos a las estrofas en examen, su pseudotraducción, quizá más rica y seductora que la de Baudelaire, se mantiene en el mismo nivel de feliz adaptación:

> Alors cet oiseau d'ébène induisant ma triste imagination au sourire, par le grave et sévère décorum de la contenance qu'il eut: «Quoique ta crête soit cheue et rase, non! dis-je, tu n'es pas pour sur un poltron, spectral, lugubre et ancien Corbeau, errant loin du rivage de Nuit — dis-moi quel est ton nom seigneurial au rivage plutonien de Nuit». Le Corbeau dit: «Jamais plus».
>
> Je m'émerveillai fort d'entendre ce disgracieux volatile s'énoncer aussi clairement, quoique sa réponse n'eût que peu de sens et peu d'á-propos; car on ne peut s'empêcher de convenir que nul homme vivant n'eut encore l'heur de voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre — un oiseau ou toute autre bête sur le buste sculpté, au-dessus de la porte de sa chambre, avec un nom tel que: «Jamais plus».
>
> Mais le Corbeau, perché solitairement sur ce buste placide, parla ce seul mot comme si, son âme, en ce seul moment, il la répandait. Je ne proférai done rien de plus: il n'agita done pas de plume —jusqu'à ce

que je fis à peine davantage que marmotter «D’autres amis déjà ont pris leur vol— demain il me laissera comme mes Espérances déjà ont pris leur vol.» Alors l’oiseau dit: «Jamais plus».[141]

La lección baudelaireana y mallarmeana ha pesado obviamente como una losa sobre los traductores franceses posteriores. Por ejemplo, Gabriel Mourey (1910) traduce en versos y conserva algunas rimas o asonancias pero, llegado al momento decisivo, se amolda a la decisión de los dos grandes predecesores:

… Corbeau fantômal, sombre et vieux, errant loin du rivage de la Nuit—
Dis-moi quel est ton nom seigneurial sur le rivage Plutonien de la Nuit!»
Fit le Corbeau: «Jamais plus».

Muchos, que aprecian las propuestas de Baudelaire y Mallarmé, tienden a sugerir que, en el fondo, estos dos textos en prosa producen ese mismo efecto de fascinación y misterio que Poe quería producir. Se ha dicho que lo producen en cuanto al contenido y no en cuanto a la expresión, y, por lo tanto, llevan a cabo una elección muy radical (y remito a los capítulos siguientes donde se hablará de refundición y de adaptación). Pero yo aquí quisiera subrayar un problema capital.

La traducción es una estrategia que apunta a producir, en una lengua distinta, el mismo efecto que el discurso fuente, y de los discursos poéticos se dice que apuntan a producir un efecto estético. Wittgenstein (1966) se preguntaba qué sucedería si, una vez identificado el efecto que un minueto produce en los oyentes, se pudiera inventar un suero que, debidamente inyectado, ofreciera a las terminaciones nerviosas del cerebro los mismos estímulos producidos por el minueto. Observaba que no se trataría de lo mismo, porque no es el efecto de *ese* minueto lo que cuenta.[142] El efecto estético no es una respuesta física o emotiva, sino la invitación a mirar cómo esa respuesta física o emotiva está causada por esa forma en una

especie de «vaivén» continuo entre efecto y causa. La apreciación estética no se resuelve en el efecto que experimentamos, sino también en la apreciación de la estrategia textual que lo produce. Esta apreciación implica, precisamente, también las estrategias estilísticas llevadas a cabo en el nivel de sustancia. Que es otra manera de indicar, con Jakobson, la *autorreflexividad* del lenguaje poético.

La traducción de un texto poético debería permitir llevar a cabo el mismo «vaivén» entre manifestación lineal y contenido. La dificultad de trabajar sobre las sustancias hace que —y es un argumento viejo— la poesía resulte más difícil de traducir que cualquier otro género textual porque en ella (véase Eco, 1985: 253; trad. cast.: 272) tenemos una serie de constricciones en el nivel de la manifestación lineal que determinan el contenido, y no viceversa, como sucede en los discursos con función referencial. Por eso en la traducción poética se tiende a menudo a la *refundición radical*, como forma de aceptar el reto del texto original, para recrearlo en otra forma y otras sustancias (intentando permanecer fieles no a la letra sino a un principio inspirador, cuya identificación depende obviamente de la interpretación crítica del traductor). Pero si es así, no basta con reproducir el efecto. Es preciso dotar al lector de la traducción de las mismas oportunidades que tenía el lector del texto original, de «desmontar el engranaje», de entender (y disfrutar) los modos en que se produce el efecto. Otros traductores de «El cuervo» han intentado resolver este nudo, probablemente teniendo muy presente la «Filosofía de la composición».

Por ejemplo, la traducción portuguesa de Fernando Pessoa intenta mantener un ritmo constante, conserva rimas y asonancias internas de las distintas estrofas; pero también ella renuncia al efecto rima del *nevermore.* Mientras el francés *Jamais plus* conserva, gracias al empleo de la *u*, un efecto fonosimbólico de oscuridad, el portugués lo pierde encomendándoselo a otras vocales más claras. Pero quizá encuentra una forma de verter «el esfuerzo sostenido de la voz».

> Ó velho Corvo emigrado lá das trevas infernaes!
> Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernaes».

Disse o Corvo: «Nunca mais».

… que uma ave tenha tido pousada nos seus humbraes,
ave ou bicho sobre o busto que ha por sobre seus humbraes,
com o nome «Nunca mais».

… perdido, murmurai lento, «Amigo, sonhos — mortaes
todos… todos já se foram. Amanhã também te vaes».
Disse o Corvo, «Nunca mais».

El esfuerzo sostenido de la voz mediante vocales claras era lo que intentaba una traducción italiana de finales del siglo XIX de Francesco Contaldi, pero no captaba el sentido obsesivo del estribillo, y a cada estrofa vertía el *nevermore* de forma distinta: *E non altro, pensai; Sol questo e nulla mai; E il corvo: Non più mai!; E l'uccello: Non mai!*

He encontrado una traducción española anónima y una alemana en Internet (una vez más sin indicaciones bibliográficas). La primera salva el ritmo mediante rimas internas y repeticiones, mientras que para el *nevermore* sigue el genio de la lengua:

Frente al ave, calva y negra, mi triste ánimo se alegra,
sonreído ante su porte, su decoro y gravedad.
«¿No eres —dije— algún menguado cuervo antiguo que has dejado
las riberas de la noche, fantasmal y señorial?
En plutónicas riberas, ¿cuál tu nombre señorial?»
Dijo el Cuervo: —«Nunca más».

Me admiró, por cierto, mucho, que así hablara el avechucho.
No era aguda la respuesta, ni el sentido muy cabal;
pero, en fin, pensar es llano que jamás viviente humano
vio, por gracia, a bestia o pájaro, quieto allá en el cabezal
de su puerta, sobre un busto que adornara el cabezal,
con tal nombre: Nunca más.

Pero, inmóvil sobre el busto venerable, el Cuervo adusto
supo sólo en esa frase, su alma oscura derramar.
Yno dijo más, en suma, ni movió una sola pluma.
Yyo, al fin: —«Cual muchos otros, tú también me dejarás.
Perdí amigos y esperanzas; tú también me dejarás».
Dijo el Cuervo: —«Nunca más» (*Anónimo).*

Y precisamente del genio de la lengua me parece aventajarse la versión alemana, quizá, de las que conozco, la más respetuosa del *nevermore* y del juego de rimas y asonancias que impone:

Doch das wichtige Gebaren
dieses schwarzen Sonderbaren
Löste meines Geistes Trauer
Bald zu lächelndem Humor.
«Ob auch schäbig und geschoren,
kommst du», sprach ich unverfroren,
«Niemand hat dich herbeschworen
Aus dem Land der Nacht hervor.
Tu’mir kund, wie heiβt du, Stolzer
Aus Plutonischem Land hervor?»
Sprach der Rabe: «Nie, du Tor».

Daβ er sprach so klar verständlich—
Ich erstaunte drob unendlich,
kam die Antwort mir auch wenig
sinnvoll und erklärend vor.
Denn noch nie war dies geschehen:
Über seiner Türe stehen
Hat wohl keiner noch gesehen
Solchen Vogel je zuvor—
Über seiner Stubentüre
Auf der Büste je zuvor,

Mit dem Namen «Nie, du Tor».

Doch ich hört'in seinem Krächzen
Seine ganze Seele ächzen,
war auch kurz sein Wort, und brachte
er auch nichts als dieses vor.
Unbeweglich sah er nieder,
rührte Kopf nicht noch Gefieder,
und ich murrte, murmelnd wieder:
«Wie ich Freund und Trost verlor,
Wird'ich morgen ihn verlieren—
Wie ich alies schon verlor».
Sprach der Rabe: «Nie, du Tor».

Mientras que en una traducción que tiene finalidades prácticoinformativas se puede aceptar que *nunca mais* o *jamais plus* son un razonable sinónimo de *nevermore*, en el caso de la poesía de Poe no se puede, porque se pertinentiza la sustancia extralingüística. Que es lo que se decía en Eco (1975, § 3.7.4) cuando se afirmaba que en los textos con función poética (aunque no sólo lingüísticos) se segmenta aún más el *continuum* expresivo.

A veces, pues, la sustancia extralingüística impone un jaque al traductor. Con todo y con ello, aunque aceptáramos la idea de que la poesía es intraducibie por definición —y sin duda muchas poesías lo son—, el texto poético seguiría siendo una piedra de toque para cualquier tipo de traducción, porque pone en evidencia el hecho de que una traducción puede considerarse verdaderamente satisfactoria sólo cuando respeta (de alguna forma que debe negociarse) también las sustancias de la manifestación lineal, incluso cuando se trata de traducciones instrumentales, utilitarias y, por lo tanto, que carecen de pretensiones estéticas.

Me gustaría acabar el capítulo con una palabra de esperanza. Hemos visto lo difícil que es traducir a Eliot, cómo no han sabido entender a Poe

grandes poetas, cómo Montale desafía a los traductores más apasionados y lo difícil que es verter la lengua de Dante. Ahora bien, ¿es de verdad imposible hacer sentir a un lector moderno la tercia rima, el endecasílabo, el sabor del texto dantesco, sin recurrir, por otra parte, a arcaísmos que la lengua de llegada no podría soportar?

Está claro que la mía es una elección de gusto, pero considero un altísimo resultado el que consiguió Haroldo de Campos, cabalmente un gran poeta brasileño contemporáneo, en sus traducciones del *Paraíso.* Cito sólo un ejemplo, el principio del canto XXXI, y estoy tan convencido de la persuasividad de esta traducción que se la propongo al lector sin recordar el original porque, creo, no sólo hace saborear el canto al lector de lengua portuguesa que no lo conoce, sino que permite reconocerlo también a los que recuerdan el texto italiano. Hay casis y casis, y éste es un ejemplo casi perfecto:

A forma assim de urna cândida rosa
vi que assumia essa coorte santa
que no sangue de Cristo fez-se esposa;

e a outra, que a voar contempla e canta
a gloria do alto bem que a enamora,
e a bondade que esparze graça tanta,

como enxame de abelhas que se enflora,
e sai da flor, e unindo-se retorna
para a lavra do mel que doura e odora,

descia à grande rosa que se adorna
de tanta pétala, e a seguir subia
ao pouso que o perpetuo Amor exorna.

Nas faces, viva chama se acendia;
nas asas, ouro; as vestes de um alvor
que neve alguma em branco excederia.

Quando baixavam, grau a grau, na flor,
da vibraçao das asas revoadas
no alto, dimanava paz e ardor.

12
Refundición radical

Pasemos ahora a un fenómeno que, desde el punto de vista editorial y comercial, entraría en la categoría de la traducción propiamente dicha y que, sin embargo, representa al mismo tiempo un vistoso ejemplo de licencia interpretativa: la refundición radical. En el capítulo 5, se examinaron casos de refundición parcial, donde los traductores, para permanecer fieles al sentido profundo o al efecto que el texto quería producir en el plano de la expresión, se concedían o tenían que concederse algunas licencias, a veces infringiendo la referencia. Pero hay ocasiones de refundición más radical, que se disponen sobre una escala, por así decir, de licencias, hasta llegar a traspasar ese umbral más allá del cual ya no hay reversibilidad alguna. Eso quiere decir que, en esos casos, si una máquina de traducir cualquiera, aun de forma perfecta, vertiera el texto de destino en otro texto de la lengua fuente, sería difícil reconocer el original.

12.1. El caso Queneau

Mi traducción de los *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau se permite más de una vez la refundición radical. Los *Ejercicios de estilo* son una serie de variaciones sobre un texto base, de desarmante sencillez:

> Dans l’S, à une heure d’affluence. Un type dans les vingt-six ans, chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban, cou trop long comme si on lui avait tiré dessus. Les gens descendent. Le type en question s’irrite

contre un voisin. Il lui reproche de le bousculer chaque fois qu'il passe quelqu'un. Ton pleurnichard qui se veut méchant. Comme il voit une place libre, se précipite dessus.

Deux heures plus tard, je le rencontre Cour de Rome, devant la gare Saint-Lazare. Il est avec un camarade qui lui dit: «Tu devrais faire mettre un bouton supplémentaire à ton pardessus». Il lui montre où (à l'échancrure) et pourquoi.

En el S, a una hora de tráfico. Un tipo de unos veintiséis años, sombrero de fieltro con cordón en lugar de cinta, cuello muy largo como si se lo hubiesen estirado. La gente baja. El tipo en cuestión se enfada con un vecino. Le reprocha que lo empuje cada vez que pasa alguien. Tono llorón que se las da de duro. Al ver un sitio libre, se precipita sobre él.

Dos horas más tarde, lo encuentro en la plaza de Roma, delante de la estación de Saint-Lazare. Está con un compañero que le dice: «Deberías hacerte poner un botón más en el abrigo». Le indica dónde (en el escote) y por qué *(Fernández).*

Sulla S, in un'ora di traffico: Un tipo di circa ventisei anni, cappello floscio con una cordicella al posto del nastro, collo troppo lungo, come se glielo avessero tirato. La gente scende. Il tizio in questione si arrabbia con un vicino. Gli rimprovera di spingerlo ogni volta che passa qualcuno. Tono lamentoso, con pretese di cattiveria. Non appena vede un posto libero, vi si butta. Due ore più tardi lo incontro alla Cour de Rome davanti alia Gare Saint-Lazare. È con un amico che gli dice: «Dovresti fare mettere un bottone in più al soprabito». Gli fa vedere dove (alia sciancratura) e perché *(Eco).*

Algunos de los ejercicios de Queneau conciernen netamente al contenido (el texto base se modifica mediante litotes, en forma de pronóstico, de sueño, de comunicado de prensa, etcétera) y se prestan a traducción propiamente dicha. Otros conciernen, en cambio, a la expresión. En estos casos, el texto base se interpreta a través de *metagrafos* (es decir,

anagramas, permutaciones por número creciente de letras, lipogramas, etcétera) o por *metaplasmas* (onomatopeyas, síncopes, metátesis, etcétera). No se podía sino refundir. Si, por ejemplo, la apuesta del autor era verter el texto base sin usar nunca la letra *e*, evidentemente en italiano se debía hacer el mismo ejercicio sin devoción alguna a la letra del original. Así si un original decía *Au stop, l'autobus stoppa. Y monta un zazou au cou trop long*…, el italiano obtenía el mismo efecto diciendo

> Un giorno, diciamo alle dodici in punto, sulla piattaforma di coda di un autobus S, vidi un giovanotto dal collo troppo lungo…[143]

Los ejercicios de Queneau comprenden, por último, también referencias a formas poéticas y, también en este caso, la traducción tomó el camino de la refundición radical. Allá donde el texto original contaba la historia con versos alejandrinos, con referencia paródica a la tradición literaria francesa, yo me permitía contar la misma historia con referencia, igual de paródica, a un canto leopardiano. Para acabar, el ejercicio titulado «Maladroit» rae indujo a la total emulación libre, y un discurso torpe en un francés casi afásico se convirtió en el discurso de un subproletario un poco colocado en una asamblea estudiantil de 1977.

Una variación está dedicada a los anglicismos:

> Un dai vers middai, je tèque le beusse et je sie un jeugne manne avec une grète nèque et un hatte avec une quainnde de lèsse tresses. Soudainement ce jeugne manne bi-queumze crézé et acquiouse un respectable seur de lui trider sur les toses. Puis il reunna vers un site eunoccupé. A une lète aoure je le sie égaine; il vouoquait eupe et daoune devant la Ceinte Lazare stécheunne. Un beau lui guivait un advice à propos de beutone (…).

Traducir anglicismos franceses en anglicismos italianos no es difícil, basta no traducir literalmente sino imaginar cómo podría hablar un italiano en un inglés macarrónico. Y he aquí mi refundición:

Un dèi, verso middèi, ho takato il bus and ho seen un yungo manno con uno greit necco e un hatto con una ropa texturata. Molto quicko questo yungo manno becoma crazo e acchiusa un molto respettabile sir di smashargli i fitti. Den quello runna tovardo un anocchiupato sitto.

Leiter lo vedo againo che ualcava alla steiscione Seintlàsar con uno friendo che gli ghiva suggestioni sopro un bàtton del cot (…).

Veo que el traductor castellano usa estrategias similares:

Un dei a middei, yo teiko el bus y yo sío un yungo manno con un greito necko y un hatto con una queinta leisa trenzados. De pronto este ungo manno bicoma creizsio y acciusa un respecteibol gentilmanno de tridarle los tosos. Luego este runó a un unoccupiado pleis.

A una leita auar lo sío aguein: ualkaba apo y dauno junto Seint Lasar steison. Un frendo le guivaba un advaiso sobre botton.

Otro ejercicio estaba dedicado a los italianismos y sonaba de este modo:

Oune giorne en pleiné merigge, ié saille sulla plata-forme d’oune otobousse et là quel ouome ié vidis? ié vidis oune djiovanouome au longué col avé de la treccie otour dou cappel. Et le dittò djiovanouome au longuer col avé de la treccie outour du cappel. Et lé ditto djiovaneouome aoltragge ouno pouovre ouome à qui il rimproveravait de lui pester les pieds et il ne lui pestarait noullément les pieds, mai quand il vidit oune sedie vouote, il corrit por sedersilà.

A oune ouore dé là, ié lé révidis qui ascoltait les consigles d’oune bellimbouste et zerbinotte a proposto d’oune bouttoné dé pardéssousse.

Se habría podido dejar el texto original, pero los que suenan como italianismos para el lector francés, no tienen el mismo efecto sobre el lector italiano. Por lo tanto, decidí invertir el juego: en un texto italiano cabían perfectamente galicismos. Y he aquí el resultado:

Allora, un jorno verso mesojorno egli mi è arrivato di rencontrare su la bagnola de la linea Es un signor molto marante con un cappello tutt'affatto extraordinario, enturato da una fìsella in luogo del rubano et un collo molto elongato. Questo signor là si è messo a discutar con un altro signor che gli pietinava sui piedi expresso; e minacciava di lui cassare la figura. Di' dunque! Tutto a colpo questo mecco va a seder su una piazza libera.

Due ore appresso lo ritrovo sul trottatolo di Cour de Rome in treno di baladarsi con un copino che gli suggère come depiazzare il bottone del suo perdisopra. Tieni, tieni, tieni!

Como se ve, al refundir incluso añadí, porque no quería que se me escapara la italianización del francés *tiens, tiens, tiens!*

Resulta interesante que el traductor castellano incluya también un ejercicio sobre los galicismos con la siguiente explicación: «En realidad, sólo me he guiado por un criterio exclusivamente personal en el caso de los "Italianismes" de la edición original. Como los italianismos me parecían absolutamente romos en nuestra lengua, consideré inevitable introducir un ejercicio sobre "Galicismos" para no modificar el número total de noventa y nueve».

Un jour hacia el midi, él me ha arribado de rencontrar sobre la plataforma arriera de un autobús de la líñea. Es un monsieur con un cou trop elongado y un chapeau tutafé extraordinario. Este monsieur la se ha metido a discutar con un otro monsieur en accusándolo notamente de le pietinar sobre los pies exprés; y menazaba de lui cassar la figura. Todo a golpe este meco como él ve una plaza libre, se precipita para allí sentar.

Dos horas aprés lo reveo sobre el trottero de Cour de Rome en tren de baladarse con un camarada que le daba consejos para hacer meter otro botón en su parasobre.

Pasemos por alto que mis refundiciones aparecen en edición bilingüe con el original francés, por lo que el lector se da cuenta del reto, o digamos,

de la apuesta: al jugar Queneau una partida en tantos movimientos, yo intentaba imitarlo resolviéndola con igual número de movimientos, aunque cambiaba el texto. Es obvio que a partir de algunas de mis refundiciones ningún traductor que desconociera el original podría devolver algo que —fuera de contexto— remitiera al original. Pero ahora avancemos en la escala de las «licencias».

12.2. El caso Joyce

No considero que se pueda traducir a Joyce sin hacer que se sienta de alguna manera el estilo de pensamiento irlandés, el humor dublinés, aun a costa de dejar términos en inglés o de introducir muchas notas a pie de página.[144] Con todo, precisamente Joyce nos propone un ejemplo príncipe de traducción eminentemente *targetoriented:* es la traducción de ese episodio del *Finnegans Wake* denominado también «Anna Livia Plurabelle». Esta traducción, aunque apareció originariamente bajo el nombre de Frank y Settani, que sin duda colaboraron en el trabajo, debe considerarse como hecha por el mismo Joyce.[145] Por otra parte, también la traducción francesa de «Anna Livia» en la que colaboraron muchos escritores como Beckett, Soupault y otros, se considera ya en gran parte obra de Joyce mismo.[146]

Se trata de un caso muy especial de refundición radical porque Joyce, para trasladar el principio fundamental que domina el *Finnegans Wake*, es decir, el principio del *pun*, o del *mot-valise*, no dudó en reescribir, en reconcebir radicalmente el propio texto. Éste ya no tiene relación alguna con las sonoridades típicas del texto inglés, y con su universo lingüístico, y adopta un tono «toscanizador». Y aun así, se ha sugerido la oportunidad de leer esta traducción para entender mejor el original y, de hecho, precisamente el esfuerzo de realizar el principio de la aglutinación léxica en una lengua distinta del inglés, revela cuál es la estructura dominante del *Finnegans Wake*.

Finnegans Wake no está escrito en inglés, sino en «Finneganian» y el Finneganian ha sido definido por algunos como una lengua inventada. En

realidad, no es una lengua inventada como el lenguaje transmental de Jlebnikov, o las lenguas poéticas de Morgenstern y de Hugo Ball, donde no hay traducción posible, porque el efecto fonosimbólico está en pie precisamente gracias a la ausencia de cualquier nivel semántico. *Finnegans Wake* es, más bien, un texto plurilingüe. En consecuencia, sería inútil traducirlo, porque ya está traducido. Traducirlo, dado un *pun* donde hubiera una raíz inglesa T y una raíz italiana I, querría decir, a lo sumo, transformar el sintagma TI en un sintagma IT. Es lo que muchos traductores han intentado hacer, con resultados alternos.

Es un hecho, con todo, que *Finnegans Wake* no es ni siquiera un texto plurilingüe: es decir, lo es, pero desde el punto de vista de la lengua inglesa. Es un texto plurilingüe como podía pensarlo un anglófono. Me parece, por lo tanto, que la elección de Joyce traductor de sí mismo fue pensar en el texto de destino (francés o italiano) como un texto plurilingüe tal como podía pensarlo un francófono o un italófono.

De esa forma, si —como ya había sugerido Humboldt— traducir significa no sólo llevar al lector a entender la lengua y la cultura de origen, sino también enriquecer la propia, no hay duda de que toda traducción del *Finnegans Wake*, en cuanto lleva la propia a expresar lo que antes no sabía hacer (tal como Joyce hizo con el inglés), supone un paso adelante. Tal vez el paso sea excesivo, que la lengua no pueda soportar el experimento, pero mientras tanto algo ha pasado.

Joyce se encuentra en la situación de verter una lengua, tan dócil al *pun*, al neologismo y al encasillamiento de palabras como el inglés (beneficiado por la abundancia de términos monosilábicos), a una lengua como el italiano, resistente al neologismo por aglutinación. Ante expresiones alemanas como *Kunstwissenschaft* o *Frauprofessor,* el italiano se rinde. Es lo que hace ante *splash-down.* Se refugia en el muy poético *ammarare* (que indica el posarse dulce del hidroavión, pero no el choque brusco de la navecilla espacial contra la superficie marina). Por otra parte cada lengua tiene su propio genio: para aterrizar en la luna, el inglés usa impropiamente el viejo *to land*, mientras el italiano ha inventado *allanare.* Bien. Pero si se tratara de traducir un texto donde se describe de manera atropellada el

landing de una navecilla espacial, *land* sería un monosílabo mientras que *alluna* es un trisílabo. Plantearía problemas de ritmo.

Veamos enseguida un ejemplo donde Joyce, al tener que traducir un ritmo propio del inglés, reformula el texto para adaptarlo a la lengua primero francesa y luego italiana.

> Tell me all, tell me now. You'll die when you hear. Well, you know, when the old cheb went futt and did what you know. Yes, I know, go on.

Hay treinta monosílabos. La versión francesa intenta reproducir la misma estructura monosilábica, por lo menos desde el punto de vista oral:

> Dis-moi tout, dis-moi vite. C'est à en crever. Alors, tu sais, quand le vieux gaillarda fit krack et fit ce que tu sais. Oui je sais, et après, après?

Veinticinco monosílabos. No está mal. Por lo demás, las otras palabras son de dos, a lo sumo de tres sílabas. ¿Qué sucede con el italiano, una lengua que tiene pocos monosílabos (por lo menos, con respecto al inglés)?

> Dimmi tutto, e presto. Roba da chiodi! Beh, sai quando il messercalzone andò in rovuma e fe' ciò che fe'? Sì, lo so, e po' appresso?

Dieciséis monosílabos, pero por lo menos la mitad son conjunciones, artículos y preposiciones; proclíticos, que no tienen acento tónico, pero que se unen prosódicamente con la palabra sucesiva y si acaso, desde el punto de vista del efecto auditivo, la alargan. Todas las demás palabras son de dos, tres o incluso cuatro y cinco sílabas. El ritmo del pasaje no es en absoluto monosilábico. Si el texto inglés tiene un ritmo jazz, el italiano tiene un paso de ópera. Y ésta es la elección que llevó a cabo Joyce. Si examinamos otros pasajes de su versión italiana, encontramos palabras larguísimas como *scassavillani, lucciolanterna* y *pappapanforte, freddolesimpellettate,*

inapprodabile, *vezzeggiativini*, largas también para un léxico italiano, tanto es así que Joyce tuvo que inventárselas.

Desde luego, *Finnegans Wake* usa también palabras muy largas, pero suele jugar con la fusión de dos palabras breves. Como el italiano no se prestaba a esta solución, Joyce llevó a cabo la elección opuesta: buscó un ritmo polisilábico. Para obtener ese resultado, a menudo no se preocupó de si el texto italiano decía cosas distintas del inglés.

Pongamos un ejemplo muy significativo. Hacia el final del original del segundo fragmento traducido por Joyce encontramos:

> Latin me that, my trinity scholard, out of eure sanscreed into oure eryan!

Sin querer ir en busca de todas las alusiones, algunas saltan a la vista. Hay dos referencias lingüísticas al latín y al sánscrito, cuyo origen ario se reafirma, está la Trinidad, pero sin credo (consideramos que respecto al dogma trinitario ha habido una herejía arriana), se advierten en el fondo Erin y Trinity College. Además, pero sólo para el filólogo maniático, hay una referencia a los ríos Ure, Our y Eure (y veremos más adelante el papel que desempeñan los ríos en el *Finnegans Wake).* La versión francesa decide permanecer fiel al núcleo asociativo central (aun perdiendo mucho) y traduce:

> Latine-moi ça mon prieux escholier, de vostres sanscroi en notre erryen.

Admitamos que encontramos en la cadena asociativa *prieur-pieux-prière* un eco de la Trinidad, en *sanscroi* la alusión tanto al sánscrito como a *sans croix* y a *sans foi*, y en *erryen* también alguna alusión a error o yerro.

Y ahora pasemos a la versión italiana. Aquí evidentemente el autor decidió que las referencias lingüísticas debían pasar, por así decir, de la glotología a la *glotta* o del *language* a la *tongue*, entendida como órgano físico; y que el eventual yerro teológico debía convertirse en yerro sexual:

Latinami ciò, laureata di Cuneo, da lingua aveta in gargarigliano.

Cualquier traductor que no hubiera sido Joyce, habría sido acusado de una insostenible licencia. Ahora bien, licencia la hay, y casi inconveniente, pero autorizada por el autor. La única alusión a cepas de lenguas arcaicas está en ese *aveta* que juega con los antepasados sugiriendo *avita*, pero a la luz de lo que se leerá, evoca también una *avis avuta*. Por lo demás, la licenciada de Cúneo (topónimo) mediante algún *cuneo* (cuña) habrá entrado, porque si se pronuncia rápidamente *Cuneo-da-lingua* aflora la sombra del *cunninlinguus*, reforzado por la alusión al gargarismo que sin embargo acaba, sin que el original lo autorice, con una referencia al río ochocientos uno de los ochocientos que el capítulo se obstina en citar, el río Garigliano.

La Trinidad ha desaparecido y Joyce lleva a cabo tranquilamente su última apostasía. Lo que le interesaba era mostrar qué se podía hacer con el italiano, no con el *Filioque*. El tema era un pretexto.

Una de las características por las que este pasaje es celebrado por los adeptos joycianos es que, para dar la sensación del fluir del Liffey, contiene, enmascarados de distintas formas, casi ochocientos nombres de ríos.[147] Es lo que se dice un buen *tour de force*, que a menudo no introduce en el pasaje ningún enriquecimiento fono-simbólico, sino que se apoya por completo en la vertiente semántica, es decir, enciclopédica. Los que captan las referencias a los distintos ríos, captan mejor la sensación del fluir del Liffey. Pero como no todos pueden captar las referencias a los ríos Chebb, Futt, Bann, Duck, Sabrainn, Till, Waag, Bomu, Boyana, Chu, Batha, Skollis, Shari, etcétera, todo queda en manos, por así decir, del juego casi estadístico de asociaciones: si captas el nombre de algún río que te resulta familiar, notas la fluidez; cuando no lo captas, paciencia, se trata de una apuesta privada del autor y de un argumento para memoria de licenciatura. Tanto es así que en las primeras versiones había poquísimos ríos, sus nombres se aglomeran en las versiones sucesivas y parece que, a esas alturas, Joyce se valió de la colaboración de alguien para que le encontrara el máximo de ríos posibles —bastaba con trabajar con enciclopedias y repertorios geográficos—, ya se encargaría él de los *pun*, cosa que no

resultaba difícil. Digamos, pues, que el hecho de que en el capítulo haya ochocientos o doscientos ríos es poco importante o, por lo menos, tan poco importante como el hecho de que un pintor renacentista pinte, entre los rostros de una muchedumbre, los de sus amigos: tanto mejor para la carrera académica del que los identifica todos, pero, para disfrutar del cuadro o del fresco, cuenta hasta un cierto punto.

Para el italiano, Joyce toma una triple decisión. Ante todo, es preciso hacer entender que el capítulo es léxica y no sólo sintácticamente fluvial, y se basa en numerosas referencias a ríos. Pero no deben aparecer necesariamente en los mismos puntos en que aparecen en el original. Por ejemplo, en el texto inglés después de *Wasserbourne* (que en italiano es borrado por un *Wassermanschift),* aparece un *Havemmarea* (*avemaria* + *marea*) que habría sido facilísimo verter al italiano, tanto más cuanto que el Havel es un río alemán afluente del Elba. Pero Joyce ya se ha jugado la alusión al Ave María unas quince líneas más arriba, al introducir (allá donde en inglés no figura) un *Piave-marea!* En compensación, un período después, se dice que hay *poca schelda (scelta* [elección] + *Schelda)* y el Schelda se recupera de una página inglesa que no forma parte de los pasajes traducidos.

Allá donde el texto inglés pone el Río Negro y La Plata, Joyce los conserva, pero oportunamente introduce un *mosa.* Y se dedica a variar, según el gusto y la inspiración del autor que se traduce.

Segunda decisión: con nombres como Sui, Tom, Chef, Syr Darya o Ladder Burn se pueden hacer buenos juegos de palabras en inglés pero es más difícil hacerlos en italiano. Joyce deja caer lo que no puede utilizar e introduce, en cambio, ríos italianos, más evidentes para su nuevo lector, y más adecuados para componer refinados polisílabos. Y he aquí que aparecen (inéditos con respecto al inglés) Serio, Po, Serchio, Piave, Conca, Aniene, Ombrone, Lambro, Taro, Toce, Belbo, Sillaro, Tagliamento, Lamone, Brembo, Trebbio, Mincio, Tidone, Panaro (indirectamente el Tanaro) y quizá el Orba (como *orva),* y que el aplicado lector se los busque bajo sus distintos disfraces.[148]

Pero los ríos italianos no son suficientes, los nombres de muchos de los más variados países del mundo se prestan poco a composiciones

italianizantes, y he aquí que Joyce, con extremada desenvoltura, borra muchísimos ríos que aparecían en el original.

El hecho es que en la porción de texto inglés traducida tanto al francés como al italiano había doscientos setenta y siete ríos, calculando también una buena alusión a los orillas del Sena (*Reeve Gootch* y *Reeve Drughad*, y una al Kattegat). Para el italiano, la solución de Joyce es pasar de doscientos setenta y siete a setenta y cuatro ríos (abonamos al traductor un genérico *rio,* una *fiumana*, una *comaschia* que reúne un lago —Como, donde, entre otras cosas, el río Adda retoma su curso— y unos pantanos, siempre vinculados con el delta de un río, esta vez el Po, y por último las marismas toscanas con un *maremme Tolkane*).

No hay razón alguna para eliminar tantos ríos. No es por motivos de comprensibilidad. Ante todo, porque nombres como Honddu o Zwaerte o Kowsha deberían resultar incomprensibles tanto al lector inglés como al italiano, y si el lector inglés puede soportar doscientos setenta y siete, por qué no el lector italiano; y además, porque cuando Joyce conserva algunos ríos que aparecen en inglés no parece seguir en absoluto un criterio de perspicuidad. ¿Por qué traduce Joyce *and the dneepers of wet and the gangres of sin* como *com'è gangerenoso di turpida tabe*? Buen golpe, introducir el Reno en el Ganges, pero ¿por qué omitir el Dniéper? ¿Por qué evitar el Merrimack (en *Concord on the Merrimake*) para verterlo como *O in nuova Concordia dell'Arciponente*, donde quizá se gana una alusión celeste al omnipotente, pero se conserva un Concord que no se reconoce mejor que el Merrimack, y además se pierde, aun mínima, la referencia a los lugares del trascendentalismo americano? ¿Y luego conserva con *Sabribnettuccia la fringuellina* una alusión al Sabrainn, que es pura quincallería para tesis de doctorado? ¿Por qué conservar las referencias (ultraherméticas) al Boyarka, al Bua, al Boyana y al Buëch, que sólo Dios sabe dónde fluyen, y dejar perder Sambre, Éufrates, Oder y Neisse? ¿Por qué no ha escrito, por ejemplo: *non sambra che eufrate Dniepro poneisse la rava a sinistra e a destra, con gran senna, nel suo poder…*?

Está claro que Joyce, al traducirse al italiano, se cantaba, por así decir, los posibles neologismos en italiano, melodramáticamente sonoros, descartaba los que no repercutían en su interior, y de los ríos no le

importaba ya nada. Ya no jugaba con la idea de los ríos (quizá la idea más puntillosamente peregrina de un libro tan puntilloso y extravagante), jugaba con el italiano. Había perdido por lo menos diez años en buscar ochocientos ríos, y luego tiraba por la borda casi nueve décimos de ellos con tal de poder decir *chiacchiericcianti*, *baleneone*, *quinciequindi*, *frusciacque.*

Un último ejemplo de refundición verdaderamente en los límites de la creación original:

> Tell us in franca langua. And call a spate a spate. Did they never sharee you ebro at skol, you antiabecedarian? It's just the same as if I was to go par examplum now in conservancy's cause out of telekinesis and proxenete you. For coxyt sake and is that what she is?

Spate recuerda a *spade* y *to call a spade a spade* corresponde a nuestro «llamar al pan, pan y al vino, vino». Pero *spate* recuerda también la idea de río (*a spate of words* es un río de palabras). *Sharee* junta *share* y el río Shari, *ebro* junta *Hebrew* y el Ebro, *skol* lo hace con *school* y el río Skollis. Saltando otras referencias, *for coxyt sake* recuerda tanto el río infernal Cocito como *for God's sake* (y, por lo tanto, una invocación blasfema en ese contexto).[149]

He aquí dos traducciones del pasaje, la francesa y una reciente traducción al castellano:

> *Joyce*: Pousse le en franca lingua. Et appelle une crue une crue. Ne t'a-t-on pas instruir l'ébreu à l'escaule, espèce d'antibabébibobu? C'est tout pareil comme si par example je te prends subite par telekinesis et te proxénetise. Nom de flieuve, voilà ce qu'elle est?

> Dinos en franca langua. Cadarroyo en su raya. Nunca te ensañaron el ebroo en al cole, tú, antiabecedaria? Es lo mismo que yo ahora fuera y, par examplum, por conservación y telekinesis fuera y te porxenetara. Por el amor didimo yes oes lo que es? *(García Tortosa).*

No consigo identificar todas las alusiones y me limito a notar cómo se intentan salvar algunos nombres de ríos. El francés, además, resuelve la última invocación con una alusión blasfema, dado que *nom de flieuve* evoca *nom de dieu.*

Propongo ahora una traducción italiana de Luigi Schenoni, publicada en 2001.

> *Schenoni* —Diccelo in franca lingua. E dì piena alla piena. Non ti hanno mai fatto sharivedere un ebro a skola, pezzo di antialfabetica. E' proprio come se ora io andassi par exemplum fino alla commissione di controllo del porto e ti prossenetizzassi. Per amor del cogito, di questo si tratta?

Schenoni, para expresar el juego de palabras *call a spate a spate,* sigue, como veremos, la versión italiana de Joyce. *Piena* tiene que ver con los ríos (por consiguiente también con *spate)* y conserva la isotopía fundamental. Con esta elección, se recuperan también algunos ríos que el texto original menciona sólo algunas páginas más tarde como Pian Creek, Piana y Pienaars. Schenoni salva también los ríos Shari, Ebro y Skol, pierde la alusión teológica de la herejía antiabecedaria y entiende (bastante curiosamente) *conservancy* como «a commission authorized to supervise a forest, river or port» y vincula por iniciativa propia el Cócito con el *cogito* cartesiano.

Veamos ahora lo que hizo Joyce:

> Dillo in lingua franca. E chiama piena. T'hanno mai imparato l'ebro all'iscuola, antebecedariana che sei? E' proprio siccome circassi io a mal d'esempio da tamigiaturgia di prossenetarti a te. Ostrigotta, ora capesco.

Ante la dificultad de verter las alusiones del original, el traductor-autor decide recuperar aquí (junto a Pian Creek, Piana, Pienaars) otros dos ríos citados en otra parte, como el Támesis y, como hará Schenoni, vierte bien el

call a spate a spate. Pero a Joyce autor-traductor esto no le basta. Se da cuenta de que el sentido profundo del pasaje, fuera de los pequeños juegos de citas y remisiones, es el de una perpleja y diabólica incertidumbre ante los misterios de una lengua franca que, como todas sus congéneres, deriva de lenguas distintas y no se corresponde con el genio de ninguna, dejando la impresión de una conjura diabólica contra la única verdadera e inalcanzable lengua, que sería, si existiera, la *lingua sancta.* Por lo cual, todo heresiarca antiabecedario es antitrinitario y anti-más-aún (circasiano, por añadidura bárbaro). Y entonces decide salir con un golpe de genio auto-traductor: *Ostrigotta, ora capesco* (que en el original no está).

Tenemos una exclamación de contrariedad y estupor, *ostregheta* (dulcificación véneta de una blasfemia que atañe a la hostia), una remisión a lenguas incomprensibles (*ostrogoto*, ostrogodo, síloge de todo el *Finnegans Wake*, en otra parte definido como una *ostrogothic kakography)* y *Gott.* Blasfemia pronunciada ante una lengua incomprensible, por lo cual debería concluir como *non capisco,* no entiendo. Pero *ostrigotta* sugiere también *I got it*, y Joyce escribe *ora capesco*, que funde *capire* y *uscire* (entender y salir): salir, quizá del apuro, o del laberinto del *Finnegans.*

La verdad es que a Joyce, de todos nuestros problemas traductores, no le importaba nada. Lo que le importaba era inventar una expresión como *Ostrigotta, ora capesco.*

Si de la traducción de Schenoni, vertiéndola al inglés, podría obtenerse algo vagamente semejante al original, no puede decirse lo mismo de la versión de Joyce. Saldría otro texto.

El Joyce italiano no es desde luego un ejemplo de traducción «fiel». Y aun así, al leer esta traducción suya, al ver el texto pensado en otra lengua, se comprenden sus mecanismos profundos, el tipo de partida que se quiere echar con el léxico, el efecto de un universo *flatus vocis* que se descompone sin cesar y se vuelve a agregar en nuevas disposiciones moleculares, más allá de la fidelidad a esa o aquella remisión intertextual. Joyce, de alguna manera, se queda en los límites de la traducción propiamente dicha y no se pierde en la ciénaga de las libres interpretaciones. Marca el confín extremo, probablemente insuperable: pero los confines —por los que se combaten

amargas guerras— no están hechos sólo para establecer qué está fuera, sino también para definir lo que queda dentro.

12.3. Casos de frontera

No sabría si clasificar como refundición parcial o como refundición radical el episodio de Rabindranath Tagore que traduce sus propias poesías en inglés. Tagore cambiaba no sólo el estilo del original, sino también el tono mismo de la lírica, el conjunto de las figuras, el registro del lenguaje, doblegándose a las exigencias de la poética de la lengua de llegada, el inglés eduardiano… Al autotraducirse al inglés, traza una representación completamente distinta de la propia identidad, evocando a través de la «misma» poesía una realidad que, siempre según los traductores poscoloniales, ya no tiene nada que ver con la del original. El resultado de estas traducciones, además, influyó en las modalidades de recepción de Tagore en el mundo occidental: el poeta, el santo, el sabio de Oriente, y no el artista, como si el único modo en que el colonizado puede ser aceptado por el colonizador fuera ser interpretado como una figura excepcional, en la que se pueden condensar las características positivas de las imágenes estereotipadas de Oriente creadas según el gusto de Occidente.[150]

Tenemos refundiciones en música con, por ejemplo, algunos tipos de virtuosismos (las paráfrasis de Liszt de las sinfonías de Beethoven) o incluso cuando la misma pieza es reelaborada en una nueva versión por el mismo compositor.

Pero ¿qué diríamos de una ejecución de la *Marcha fúnebre* de Chopin tocada por una New Orleans Jazz Band? Quizá se mantendría la línea melódica, pero las sensibles alteraciones rítmicas y tímbricas excluirían que se tratase de simple transcripción como sucede con las *Suites* de Bach cuando pasan del violonchelo a la flauta contralto. Mirka Danuta[151] me señaló una serie de «traducciones» musicales que, con respecto a mi tipología de interpretaciones (capítulo 10), ocupan posiciones de frontera, transversales. Pensemos en la *variación*, que es, sin duda, una interpretación del tema, es interna al mismo sistema semiótico, pero sin

duda no es traducción, porque desarrolla, amplía, y —precisamente— varía (aparte de que hay que distinguir la variación sobre un tema propio de la variación sobre un tema ajeno). Pensemos en las distintas *armonizaciones* que se hacían de una misma pieza en la tradición de las iglesias protestantes, donde no sólo hay variación de sustancia, sino intenso enriquecimiento del entramado armónico de la composición.

Estos casos de frontera son infinitos, y podríamos identificar uno por cada texto que hay que traducir. Señal de que, una vez más, no se puede extender una tipología de las traducciones, sino a lo sumo una tipología (siempre abierta) de distintos modos de traducir, *negociando* todas las veces la finalidad que nos proponemos, y descubriendo cada vez que los modos de traducir son más de los que sospechamos.

Pero que estos modos, quizá infinitos, estén sometidos a limitaciones, y que se descubran sin cesar interpretaciones que no pueden definirse traducciones, lo veremos mejor en las páginas dedicadas a la transmutación.

13
Cuando cambia la materia

Recuerdo una agradable velada de Nochevieja en que se jugaba *(semel licet)* a las Estatuas. Un grupo tenía que representar visualmente, y usando su cuerpo, una obra de arte (verbal o no) que el otro grupo tenía que adivinar. Tres chicas se exhibieron desarticulando las extremidades y transformando en muecas los rasgos de la cara, en un conjunto que, por lo que recuerdo, era muy gracioso. Los más listos reconocieron inmediatamente la cita de *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso (porque lo que cada uno recuerda de ese cuadro es, ante todo, la representación de los cuerpos femeninos que no se corresponde con las reglas de una representación realista). Reconocimos enseguida al Picasso que nos resultaba ya conocido, pero si alguien, a partir de aquella representación y sin conocer el original, hubiera tenido que imaginar algo parecido al cuadro picassiano, la empresa habría sido ardua. La representación no hacía pertinentes los colores, los contornos, nada (ni siquiera, a decir verdad, el tema porque las *demoiselles* originales son cinco y no tres), excepto la sugerencia, desde luego no insignificante, que en ese cuadro la figura humana quedaba deformada según un ritmo.

Por lo tanto, se trataba de una adaptación, con transformación de la materia gráfico-cromática en materia coreográfica, que hacía pertinente sólo, y vagamente, el tema, y algunos elementos «violentos» del cuadro original.

Nótese que si tomamos en consideración la écfrasis (de la que hablamos en el capítulo 8), vemos que se presenta como un procedimiento afín al que acabamos de considerar. En el caso de nuestro juego, una materia

coreográfica interpretaba un cuadro, en el caso de la écfrasis, el cuadro se interpretaba a través de una materia verbal, que puede describir muy bien las relaciones espaciales, las imágenes, incluso los colores, pero deja caer muchos otros elementos —como la consistencia de la materia, la evidencia de la profundidad o del volumen— que el lenguaje verbal no puede verter sino mediante alusiones, sugerencias, referencias y otras experiencias. ¿Se trata en estos casos de «traducciones»?[152]

Con este interrogante pasamos al problema de los cambios de materia, como sucede cuando se interpreta (ilustrándola) una poesía con un dibujo a carboncillo, o se adapta una novela con un cómic.

13.1. Parasinonimia

No encuentro término mejor[153] para indicar casos específicos de interpretación donde, para aclarar el significado de una palabra o de un enunciado, se recurre a un interpretante expresado en una materia semiótica distinta (o viceversa). Piénsese, por ejemplo, en la *ostensión* de un objeto para interpretar una expresión verbal que lo menciona, o en el caso inverso, que yo denominaría *ostensión verbal*, cuando un niño apunta el dedo hacia un automóvil y yo le digo que se llama *coche*. Lo que es común a ambos casos es que (salvo cuando se pregunta cuál es el referente de un nombre propio) se muestra a un individuo que pertenece a la misma especie para enseñar no el nombre del individuo sino el de la especie: si pregunto qué es un baobab y se me enseña un baobab, suelo generalizar, y me construyo un tipo cognitivo que me permite conocer en el futuro otros baobabs, aunque parcialmente distintos del individuo que se me ha enseñado. Igualmente, al niño que indica un Fiat, se le dice que se llama *coche*, y a partir de ahí el niño suele aprender rápidamente a aplicar el nombre también a, pongamos, un Peugeot o a un Volvo.

Son casos de parasinonimia un dedo apuntado que aclara la expresión *ése*, la sustitución de palabras con signos de la mano en algunos lenguajes gestuales, pero también en esos casos en los que, para explicarle a alguien

qué es una *chaumière*, dibujo aunque sea torpemente una casita con el tejado de paja.

En estos casos, sin duda, la nueva expresión pretende interpretar la expresión precedente o concomitante, pero en distintas situaciones de enunciación la misma expresión sustitutiva podría interpretar también expresiones distintas. Por ejemplo, sería un caso de parasinonimia la ostensión de la caja vacía de un detergente para interpretar (aclarar mejor) la petición *Por favor, cómprame el detergente Tal*; claro que, en circunstancias de enunciación distintas, la misma ostensión podría aclarar el sentido de la palabra *detergente* (en general) o aportar un ejemplo de qué se entiende por *paralelepípedo.*

En muchos de esos casos, queriendo usar «traducir» en sentido metafórico, muchas interpretaciones serían formas de traducción (y en el caso de un lenguaje gestual que reprodujera los sonidos de una lengua o las letras del alfabeto, serían incluso formas casi mecánicas de transcripción). Y digamos también que, en el paso entre algunos sistemas semióticos, estas formas de interpretación valen tanto como la interpretación por sinonimia en los lenguajes verbales, y con las mismas limitaciones que la sinonimia verbal. A veces, algunos parasinónimos se presentan *in praesentia*, por ejemplo, cuando en un aeropuerto al lado del rótulo verbal *Salidas* aparece también el esquema de un avión despegando.

Otros casos de parasinonimia se pueden definir difícilmente como traducciones, visto que entre ellos yo colocaría también el gesto, indudablemente fatigoso, de aquel que, queriendo explicar qué es la *Quinta sinfonía en do menor* de Beethoven, hiciera escuchar toda la composición (o más oportunamente, por metonimia, solfeara el célebre principio); pero parasinonimia sería, también, la explicación que daría aquel a quien se le preguntara qué es esa composición que está transmitiendo la radio, y dijera que se trata de la *Quinta sinfonía en do menor.* Naturalmente, también tendríamos parasinonimia si contestara *es una sinfonía* o *es una de las nueve sinfonías de Beethoven.*

Desarrollo una sugerencia que encuentro en Calabrese (2000: 112) y reconozco que el término genérico de *Anunciación* (por lo menos en el contexto de la iconografía tradicional) puede interpretarse mostrándome

cualquier Anunciación, digamos de fra Angélico, de Crivelli o de Lotto: al igual que un niño entiende que son coches tanto el Fiat como el Peugeot, así yo soy capaz de entender cómo el tipo iconográfico «Anunciación» contempla algunas características fundamentales (una joven mujer arrodillada, una criatura angélica que parece dirigirle la palabra y, si queremos llegar a detalles típicos de ciertas épocas pictóricas, un rayo de luz que desciende de lo alto, una columna central, etc.). Calabrese propone también otro ejemplo tomado de Warburg: una figura femenina desnuda, en posición reclinada, con la cabeza apoyada en una mano que puede encontrarse tanto en las estatuas antiguas de Oriente Próximo como en las griegas que representan a las ninfas, o en Giorgione, Tiziano o Velázquez, o incluso en una publicidad de cruceros de principios del siglo XIX, no sería una cita, porque a menudo falta la voluntad de «entrecomillar» el texto de origen, sino que se trataría de una verdadera traducción.

Yo diría que se trata de interpretaciones parasinonímicas del término iconográfico *Anunciación*; pero se ha dicho que la traducción no se da entre tipos léxicos o iconográficos, sino entre textos (y con esto naturalmente está de acuerdo Calabrese), y, por lo tanto, difícilmente la imagen de Naomi Campbell, desnuda, en la posición indicada por Warburg, podría tomarse como una satisfactoria traducción de la Venus de Giorgione, aunque claramente se inspirase en ella y para el experto pudiera sonar como cita explícita. Se podría observar que este tipo de «traducción» parcial, en el fondo, respetaría un principio de reversibilidad porque también un inculto, tras haber visto la foto de Naomi Campbell, al ver sucesivamente a Giorgione, podría encontrar fuertes analogías entre una imagen y la otra. Pero incluso el más hábil de los pintores, que no conociera el texto fuente, sería incapaz de reconstruir exactamente la Venus de Giorgione a partir del retrato de Naomi Campbell y, siempre ignorando el texto fuente, tampoco conseguiría remontarse a la *Anunciación* de fra Angélico partiendo de la *Anunciación* de Crivelli.

Interpretar una anunciación como *Anunciación* implica «traducción» entre tipos (y Calabrese habla al respecto de modalidades semisimbólicas), pero no entre textos individuales y textos individuales, como sucedería, en cambio, si a partir de la reproducción en color del cuadro de Giorgione un

pintor intentara remontarse (y podemos predecirle cierto éxito si le ayudan sus habilidades) al cuadro original. Pero, para estos casos, en el capítulo 10, se habló de traducción *intrasemiótica*, como cuando en el siglo XIX se «traducía» un cuadro al óleo en un grabado en cobre.

Después de lo cual, podemos estar de acuerdo con Calabrese cuando observa: «No queremos decir en absoluto que cualquier texto que se refiera a otro es en alguna medida una traducción del mismo. Decimos sólo que se producen algunos efectos de sentido que constituyen en último análisis una transmigración y que pueden variar enormemente por integralidad o parcialidad de la traducción» (Calabrese, 2000: 113). Ahora bien, se produce transmigración también cuando el cuento de Caperucita Roja pasa de Perrault a los Grimm, que cambian el final: en Perrault la niña es devorada por el lobo y ahí se acaba la historia, haciendo pesar su admonición moralista, mientras que en los Grimm la historia sigue y la niña es salvada por el cazador, con lo cual un final feliz indulgente y popular se sustituye a la severa lección barroca (véase Pisanty, 1993). Pero, aunque el final hubiera seguido siendo el mismo, la Caperucita Roja de los Grimm sería a la de Perrault como una paráfrasis es a un texto fuente.

Si se acepta, incluso en su versión más cauta, el principio de reversibilidad según el cual, en condiciones ideales, al retrovertir una traducción se debería obtener una especie de «clon» de la obra original, esta posibilidad parece irrealizable en el paso entre la representación genérica de un tipo iconográfico y la obra individual.

Que luego en iconografía e iconología sea útil usar parasinonímicamente términos que remiten a tipos visuales que transmigran de cultura a cultura, eso es otro asunto, utilísimo en el ámbito de un proyecto de historia de los temas artísticos, así como es útil poder hablar de coche o de automóvil tanto para un potentísimo y modernísimo Ferrari como para el lentísimo y anticuado Modelo T de Ford. Hacer una exposición de automóviles, desde los orígenes hasta hoy, o hacer una exposición dedicada a las anunciaciones, es como formar una biblioteca de poemas caballerescos o de obras maestras policíacas. El último libro *noir* de Cario Lucarelli no «traduce» el primer libro de Edgar Wallace: sencillamente, pertenece al mismo tipo genérico (si conseguimos construir

o postular un tipo genérico que comprenda a ambos), así como el género del poema caballeresco comprende, desde un determinado punto de vista tanto *La chanson de Roland* como el *Orlando furioso.*

¿Qué tienen en común casi todas las parasinonimias enumeradas (y la lista podría ser harto más rica)? Pues que en el proceso de interpretación se pasa no sólo de un sistema semiótico a otro, como sucede en la traducción interlingüística, con todos los cambios de sustancia que conlleva, sino también de un *continuum*, o materia, a otro.

Veamos el peso que adquiere este fenómeno en la denominada traducción intersemiótica, que ya Jakobson llamaba transmutación y otros llaman adaptación.

13.2. Transmutaciones o adaptaciones

Retomo la observación de Paolo Fabbri que consideré una feliz corrección de la identificación de interpretación y traducción como conceptos coextensivos. Fabbri advertía (1998:140) que «el verdadero límite de la traducción estaría en la diversidad de las materias de la expresión».

El ejemplo que propone es el de una secuencia de *Ensayo de orquesta* de Fellini:

> En un momento dado aparece de espaldas un personaje, el director de la orquesta, Pero el espectador se percata enseguida de que el encuadre es subjetivo: el punto de vista está a la altura de los ojos de una persona que sigue los movimientos del director, y da la impresión de que camina como si caminara él. Hasta aquí no hay ningún problema, la asignación está clara, podemos traducirlo en términos lingüísticos perfectos. Pero poco después la cámara sobrepasa al personaje encuadrado que camina delante de ella, hasta situarse por delante de él. En otras palabras, la cámara se ha adelantado al personaje que antes se veía de espaldas, y con un lento movimiento progresivo llega a encuadrarle de frente. Pero recordemos que estábamos en una situación subjetiva, que sin embargo, gracias al movimiento lento y

> continuo de la cámara, acaba siendo —sin ninguna discontinuidad— objetiva. El personaje visto de frente está encuadrado, por así decirlo, objetivamente, sin que en la toma esté implicada ninguna mirada. La cuestión es: ¿qué ha ocurrido mientras la cámara evolucionaba así? Mientras la cámara daba la vuelta, ¿quién estaba mirando? ¿Qué categoría del lenguaje verbal es capaz de expresar, de *traducir,* ese momento intermedio (lento, continuo y con cierta longitud temporal) en que la toma aún no se ha vuelto impersonal pero ya no es subjetiva?

Indudablemente, lo que el movimiento de la cámara nos dice no puede traducirse en palabras.

La diversidad de la materia es un problema fundamental para toda teoría semiótica. Pensemos tan sólo en las diatribas sobre la *omnipotencia* u *omniefabilidad* del lenguaje verbal. Aunque se tiende a aceptar el lenguaje verbal como el sistema más poderoso de todos (según Lotman, el *sistema modelizador primario*), somos conscientes de que no es completamente omnipotente.

Por el contrario, Hjelmslev (1947) distinguió entre *lenguajes restringidos* y *lenguajes no restringidos.* Por ejemplo, el lenguaje de las fórmulas lógicas es restringido con respecto al de una lengua natural. Si se toma la más elemental de las fórmulas lógicas (p Þ q), puede traducirse no sólo en cualquier lenguaje natural *(si p, entonces q)* sino también interpretarse de varias formas (*si humo, entonces fuego; si fiebre, entonces enfermedad* e incluso con el contrafactual *si Napoleón hubiera sido mujer, se habría casado con Talleyrand*). En cambio, dado el enunciado *si tu hijo Aquiles lleva tu mismo apellido, entonces lo has reconocido como tu hijo legítimo,* es verdad que en un lenguaje formalizado puede traducirse como p Þ q, pero nadie podrá reconstruir a partir de esa fórmula el enunciado originario.

Igualmente, se puede observar que un determinado sistema semiótico puede decir o menos o más que otro sistema semiótico, pero no se puede decir que ambos son capaces de expresar las mismas cosas. Parece difícil «traducir» en palabras todo lo que expresa la *Quinta* de Beethoven,[154] pero también resulta imposible «traducir» la *Crítica de la razón pura* en

música. La práctica de la écfrasis permite describir con palabras una imagen, pero ninguna écfrasis de *Los esponsales de la Virgen* de Rafael podría dar el sentido de la perspectiva que percibe quien mira, la dulzura de las líneas que manifiesta la posición de los cuerpos, o la tenue armonía de los colores. Además, en el paso de materia a materia, estamos obligados a explicitar aspectos que una traducción dejaría indeterminados. Basten algunos ejemplos.

Volviendo a «El cuervo» de Poe, son muchas las licencias que un traductor podría permitirse con tal de verter el efecto que el texto fuente parece querer crear. Por ejemplo, para conservar el ritmo o la rima se podría decidir cambiar el *pallid bust of Pallas* en el de alguna otra divinidad, con tal de que el busto siga siendo blanco. Con ese busto Poe quería crear un contraste entre la negrura del cuervo y la blancura de la estatua, pero el busto de Palas, nos advierte Poe en la «Filosofía de la composición», lo eligió «porque se adecuaba, en primer lugar, a la cultura del amante, y luego, por la sonoridad de su nombre». Y, por lo tanto, con tal de que se realice una sonoridad apropiada, el busto podría convertirse en el de una de las nueve Musas. Y con ello, nos hallaríamos ya muy cerca de un procedimiento de refundición.

Ahora, preguntémonos qué sucedería si alguien quisiera trasponer «El cuervo» de una lengua natural a imagen, «traduciéndolo» a un cuadro. Es posible que un artista sea capaz de hacernos experimentar emociones afines a las que la poesía nos inducía, como la oscuridad de la noche, la atmósfera melancólica, la mezcla de horror y deseo insaciable que agita al amante, el contraste entre blanco y negro (el pintor, si eso le sirviera para subrayar el efecto, podría cambiar el busto por una estatua completa). Sin embargo, el cuadro debe renunciar a verter ese sentido obsesivo de amenaza (reiterada) de una pérdida, que es sugerido por *nevermore.* ¿Podría decirnos el cuadro algo de esa Lenore tan invocada en el texto? Quizá presentándola como un blanco fantasma. Pero debería ser el fantasma de una mujer, no de cualquier otra criatura. Y entonces estaríamos obligados a ver (o el pintor estaría obligado a *hacernos ver)* algo de esta mujer que en el texto literario se nos

presenta como puro sonido. Por lo menos en este caso, vale la distinción lessinguiana entre artes del tiempo y artes del espacio. Y valdría porque en el paso entre poesía y cuadro se ha producido un *cambio de materia.*

Tomemos las imágenes que acompañan el texto alemán del viejo *Struwwelpeter* de Hoffmann (una obra maestra de la literatura infantil del siglo pasado) donde se dice que *Die Sonne lud den Mond zum Essen.* Una traducción diría *EL Sol invitó a LA Luna a cenar*, obviando fácilmente el hecho de que *Die Sonne* en alemán es de género femenino mientras que en castellano es masculino (y lo mismo sucedería en francés y en italiano, mientras que el inglés no tendría problemas y recitaría *The Sun invited the Moon to dinner).* Ahora bien, el texto está acompañado por la ilustración, que sobrevive como tal en todas las ediciones a otras lenguas, donde el Sol es representado como una señora, y la Luna como un caballero, y esto les resulta muy extraño a los lectores italianos, franceses y españoles, acostumbrados a considerar el Sol como masculino y la Luna como femenina.

Propongo que le presentemos a un anglófono la célebre *Melancolía* de Durero y le preguntemos si la figura femenina que ocupa la escena es la Melancolía en sí misma, o una mujer melancólica que simboliza la melancolía. Creo que un lector inglés diría que se trata de una figura femenina (melancólica) que está metonímicamente en lugar de esa entidad abstracta (y asexuada) que es la Melancolía. Un italiano y un alemán dirían que se trata de la representación de la Melancolía en cuanto tal, puesto que tanto el italiano *melanconia* como el alemán *Melancholie* son de género femenino.

Muchos espectadores recuerdan haber visto *El séptimo sello* de Ingmar Bergman, donde aparece la Muerte jugando al ajedrez con el protagonista. ¿Era *la* Muerte? Lo que se veía era *el* Muerte. Si se hubiera tratado de un

texto verbal, al traducir dentro de la misma materia sonora, *Der Tod* (o su equivalente sueco, *döden*, también de género masculino)[155] se habría traducido como *la Morte* (o *la Mort* en francés, o *la Muerte* en español). En cambio, al tener que mostrar a esta muerte a través de imágenes, Bergman (influido por algunos automatismos verbales) se sintió llevado a mostrarla como un hombre, y eso sorprende a todo espectador italiano, español o francés, acostumbrado a concebir la Muerte como un ser de sexo femenino. Que luego para los italianos, los españoles o los franceses esta extraña e inesperada figura de la Muerte refuerce la impresión de miedo que el texto fílmico sin duda quería sugerir, es, quisiera decir, un «valor añadido». Bergman, al mostrar la muerte con semblanzas masculinas, no quería turbar las connotaciones habituales determinadas por los automatismos lingüísticos del destinatario previsto (no quería sorprenderlo), mientras que para un francés, un italiano o un español esa imagen (que por parasinonimia no puede no remitir a su posible verbalización) hace exactamente lo contrario, y añade un elemento de extrañamiento. Me puedo imaginar la sensación de apuro de un viejo falangista, de los que iban a la batalla al grito de *¡Viva la muerte!*, pensando como buen macho guerrero en empalmar a una criatura femenina, amante bella y terrible. Me imagino lo perturbador que puede ser para un macho descubrir que debería tirarse gozoso a un viejo señor con la cara embadurnada de cosméticos.

Pero esto demuestra precisamente cómo la transmutación de materia *añade* significados, o hace relevantes connotaciones que originariamente no eran tales.

Se puede objetar que todo texto estimula en el propio Lector Modelo inferencias, y que no hay nada malo en que, en el paso de materia a materia, estas inferencias se expliciten. Pero es preciso rebatir que, si el texto original proponía algo como inferencia implícita, al hacerla explícita, se ha *interpretado* el texto, llevándolo a poner «al descubierto» algo que originariamente quería mantener implícito.

Ni la forma ni la sustancia de la expresión verbal pueden «mapearse» una a una sobre otra materia. En el paso de un lenguaje verbal a un lenguaje, pongamos, visual, se confrontan dos formas de la expresión cuyas «equivalencias» no se pueden determinar de la misma forma en que, por

ejemplo, se puede decir que el heptasílabo doble italiano es métricamente equivalente al alejandrino francés.

13.3. Transmutaciones por manipulación

Los casos más habituales de adaptación o transmutación son los de la versión de una novela en película, a veces en obra teatral, pero hay casos de adaptación de un cuento a ballet o, como sucede en *Fantasía* de Walt Disney, de músicas clásicas para dibujos animados. Son frecuentes, aunque se inspiren en criterios comerciales, las adaptaciones de una película a novela. Las variaciones son numerosas, pero habría que hablar siempre de adaptación o transmutación precisamente para distinguir estas interpretaciones de la traducción propiamente dicha.

Una traducción propiamente dicha puede darse tanto en presencia del texto originario como en su ausencia. Las traducciones en ausencia son las más normales (en caso de cualquier novela extranjera que se lea vertida en la propia lengua), pero son «en presencia» las traducciones en edición bilingüe. Esta elección editorial no cambia el sentido o el valor de la traducción, a lo sumo, el texto original introduce elementos para la valoración de la traducción.

Distinto es el caso de las transmutaciones. Por ejemplo, la adaptación de un pieza musical a ballet pone en presencia simultánea música (texto fuente) y acción coreográfica (texto de destino), de modo que se sostienen mutuamente, y la mera acción sin el soporte de la música no se presentaría como la adaptación de nada. Igualmente, la mera música sin acción no sería una traducción sino una reejecución de una pieza musical. Una adaptación a ballet de la *Marcha fúnebre* de Chopin (de la *Sonata en si bemol menor op. 35*) nos permite ver, evidentemente, cosas que sería arriesgado atribuir al músico y que pertenecen a las inferencias que saca el coreógrafo.

Nadie niega que tales interpretaciones sirvan también para hacer que se aprecie mejor la obra fuente. En la variedad de las soluciones posibles, se podría hablar de casos de *interpretación por manipulación.*

Véanse algunas de las operaciones que Walt Disney lleva a cabo en *Fantasía.* Algunas siempre se han considerado soluciones kitsch cuyo objetivo era ver composiciones célebres como puramente descriptivas, y descriptivas según la vulgata más popular. No hay duda de que entender la *Pastoral* de Beethoven como un asunto de unicornios que caracolean por verdes prados y de caprichos atmosféricos haría estremecerse a Hanslick. Y aun así, la manipulación disneyana quiere interpretar ese embarazoso título, *Pastoral,* que la composición arrastra como una etiqueta, e induce a muchos oyentes a interpretarla en sentido descriptivo. Igualmente, adaptar (como hace siempre Disney) *Le sacre du printemps* en términos de historia de la tierra, y como asunto de dinosaurios condenados a la extinción, representa una interpretación muy discutible. Sin embargo, no se puede negar que, *manipulando* la fuente, Disney sugiere una lectura «barbárica» de la composición stravinskiana y todos estarían dispuestos a admitir que la manera en que está adaptada la *Sacre* es más legítima que una adaptación que superpusiera a la música de la *Sacre* los unicornios de la *Pastoral* (o a la música beethoveniana los cataclismos telúricos de la *Sacre).*

Cano y Cremonini (1990, III) notaban que la manera de adaptar el *Cascanueces* de Chaikovski interpretando ritmos, timbres y frases musicales con historias de hojas, corolas, elfos, gotas de rocío, aun manipulando la fuente con elementos que desde luego no pueden adscribirse a las intenciones del texto original (por muy descriptivo que quisiera ser), de alguna manera fija la atención en valores musicales efectivos y, por consiguiente, induce a apreciar más los timbres, los ritmos y las volutas melódicas de la composición. Como para todas las interpretaciones, esta adaptación es materia de discusiones, pero a menudo lo son también los gestos del director de orquesta que mueve las manos y los brazos con énfasis, a veces solfea a media voz, rebufa o ruge, para inducir a los ejecutantes a captar la manera en que la composición, *según su interpretación,* debería ejecutarse. Los gestos del director son una interpretación de la partitura. Nadie osaría decir que son una traducción en el sentido en que lo es la transcripción de las *Suites para violonchelo solo* en *Suites para flauta de pico contralto.*

13.4. HACER VER LO NO DICHO

Steiner (1975) reflexiona sobre la traducción de un cuadro de Ingres en poesía por parte de Dante Gabriele Rossetti, y concluye que las variaciones de «significado» que se derivan hacen que el cuadro original se vea sólo como pretexto.[156] ¿Qué sucedería si, en un hipotético y cienciaficticio concurso internacional, «Los gatos» de Baudelaire fuera «traducido» en cuadro al óleo por Giotto, Tiziano, Picasso y Andy Warhol (y pondría también a Lorenzo Lotto, que en una *Anunciación* suya pintó un hermosísimo gato que cruza la habitación)? ¿Y si se «tradujera» en tapiz, en dibujos animados, en bajorrelieve, en escultura de mazapán? Pasando a un sistema semiótico totalmente distinto con respecto a los de las lenguas naturales, el intérprete debería decidir si los *savants austères* se sientan en una amplia y gélida biblioteca, en un angosto cuartito como un filósofo de Rembrandt, o ante un atril como un san Jerónimo; asimismo debería decidir si el gato debe estar a sus pies tal y como está el león a los pies del Padre Traductor de las Sagradas Escrituras, y además, habría que establecer si los sabios visten amplias cimarras como el Erasmo de Holbein o escuchimizadas *redingotes*, si la austeridad se manifiesta mediante amplias barbas blancas o mediante gafas *pince-nez.*

Caprettini (2000:136) analiza la trasposición fílmica (debida a Jane Campion) de *Retrato de una dama*, de Henry James. Sigue todas las variaciones del texto original, que hacen de la película, obviamente, una reconstrucción o una relectura de la obra literaria, y se interesa por el modo en que estos cambios logran conservar efectos fundamentales de la obra. Quisiera detenerme sobre el hecho de que el texto literario dice del personaje de Isabel: *She was better worth looking at than most works of art.* No creo que James quisiera decir llanamente que era mejor mirar y suspirar por la deseabilísima Isabel que perder el tiempo en un museo: sin duda, quería decir que este personaje poseía la fascinación de muchas obras de arte y, supongo, de muchas representaciones artísticas de la belleza femenina.

Ateniéndome a James, soy libre de imaginarme a Isabel como la Primavera de Botticelli, como la Fornarina, como una Beatriz de cuño prerrafaelista, e incluso (*de gustibus…*) como a una damisela de Aviñón. Cada uno puede desarrollar la sugerencia de James según el propio ideal, tanto de belleza femenina como de arte. En cambio, en la película, Isabel está interpretada por Nicole Kidman. Siento la máxima admiración por esta actriz, que encuentro indudablemente muy guapa, pero creo que la película se presentaría distinta si Isabel hubiera tenido el semblante de Greta Garbo, o los rasgos rubensianos de Mae West. Por lo tanto, la directora ha elegido por mí.

Una traducción no debe decir más de lo que dice el original, es decir, debe respetar las reticencias del texto fuente.[157]

Muchos saben que Melville en *Moby Dick* nunca dijo *qué* pierna le faltaba al capitán Achab. Podemos discutir acerca de si este detalle es fundamental para aumentar el aura de ambigüedad y de misterio en torno a esa desconcertante figura, pero si Melville fue reticente, quizá tenía sus razones, y hay que respetarlas. Cuando John Huston «tradujo» la novela en película, no podía sino elegir, y decidió que a Gregory Peck le faltara la pierna izquierda. Melville podía ser reticente, Huston no. De esta manera, la película, en la medida en que la revelación puede tener alguna importancia, nos dice algo más que la novela.

En el capítulo 10 de *Los novios*, tras haber hablado largo y tendido de la seducción que el desalmado Egidio lleva a cabo sobre la monja de Monza, Alessandro Manzoni, con rasgo de gran pudor, manifiesta la caída de la religiosa con una sola brevísima frase: *La sventurata rispose* (La desventurada respondió). A continuación, la novela pasa a hablar de la nueva actitud de Gertrude, y de su progresiva caída en una conducta delictiva. Calla lo que sucede entre el momento de la respuesta y el después. El autor nos avisa de que la monja ha cedido, y la gravedad del cedimiento es sugerida por ese *sventurata* que representa al mismo tiempo un severo

juicio moral y un movimiento de humana compasión. Será la cooperación del lector, llamado a «hacer hablar» esa reticencia, la que haga de esa brevísima frase el aliciente de múltiples ilaciones.

Nótese que la fuerza de la frase está no sólo en su icasticidad, sino también en su ritmo. Se trata de un doble dáctilo seguido por un espondeo (o troqueo, puesto que *ultima syllaba non curatur):* _˛˛, _˛˛, _ _. La traducción francesa de Yves Branca recita *Linfortunée répondit,* y junto a los valores semánticos conserva una solución métricamente parecida. La traducción inglesa de Bruce Penman dice *The poor wretch answered him.* De dos traducciones alemanas, la de Ernst Wiegand Junker dice *Die Unselige antwortete* y la de Burckhart Kroeber *Die Unglückselige antwortete.* Me parece que se respeta, con los valores semánticos, cierto ritmo. Y en cualquier caso, todos salvan la reticencia.

¿Qué sucedería si esa página hubiera de traducirse en película, es más, qué sucedió, visto que de la novela manzoniana hay varias versiones cinematográficas y televisivas?[158] Por muy púdicos o reservados que fueran los directores, tuvieron que *hacernos ver* algo más con respecto al texto verbal. Entre Egidio que le dirige por primera vez la palabra y los delitos sucesivos de Gertrude, esa respuesta tuvo que manifestarse a través de algunas acciones, aunque fueran sugeridas por un gesto, una sonrisa, un centelleo en los ojos, un temblor, si no algo más. En cualquier caso, había de *verse* algo en la intensidad de la respuesta que el texto verbal dejaba sin determinar. En la nebulosa de los posibles actos pasionales de la mujer, se eligió inevitablemente uno como el más apropiado, mientras que Manzoni, evidentemente, quería que fuera un derecho inalienable del lector su capacidad de elegir, o de no elegir (como nos sugeriría la piedad).

Supongamos que haya una novela donde se habla de dos amigos que, en los tiempos del Terror, son llevados ambos ante la guillotina. Uno porque es vandeano legitimista, el otro porque es amigo de Robespierre, que ya ha caído en desgracia. La novela dice que ambos van al suplicio con rostro impasible, pero a través de reticencias y calibradas insinuaciones nos lleva a dudar de si cada uno de ellos, al dirigirse hacia la muerte, está renegando o

no del propio pasado. Lo que la novela quiere transmitimos es, precisamente, el clima de incertidumbre y desamparo en que todos están sumergidos en aquel terrible 1793.

Traslademos ahora la escena a una película. Admitamos que podemos ofrecer la impasibilidad de los dos condenados, y que su cara no traicione emoción alguna, ni remordimiento, ni orgullo. Pero allá donde la novela no nos decía cómo iban vestidos, la película nos los debe mostrar vestidos de alguna manera. ¿Vestirá el legitimista los *culottes* y la casaca que eran el emblema de su casta, confirmando así los valores en los que había creído? ¿Se presentará el jacobino gallardamente descamisado? ¿Se invertirán (cosa que parece improbable pero no imposible) los papeles, y el jacobino encontrará su orgullo de aristocrático en los *culottes* y el vandeano en el abandono de toda identidad? ¿Irán vestidos ambos de la misma forma, subrayando así que ambos son (y se sienten) iguales a esas alturas, víctimas del mismo huracán?

Como se ve, al pasar a otra materia nos vemos obligados a proponerle al espectador de la película una interpretación con respecto a la cual el lector de la novela quedaba más libre. Nada excluye que, usando sus propios medios, la película recupere la ambigüedad antes o después de esa escena, allá donde, en cambio, la novela era más explícita. Pero eso implica, precisamente, una manipulación que sería aventurado designar como traducción.

Volvamos a una experiencia personal. Al escribir *El nombre de la rosa,* que se desarrolla en una abadía medieval, yo describía escenas nocturnas, escenas en lugares cerrados y escenas al aire libre. No prescribía un tono cromático general para toda la historia, pero cuando el director de la película me pidió mi opinión al respecto, le dije que la Edad Media se representaba, sobre todo en sus miniaturas, con colores vivos y brillantes, es decir, se veía con pocos matices, y prefería la luz y la claridad. No consigo recordar si al escribir pensaba en esos colores, y admito que el lector podía colorear ciertas escenas a su gusto (recreándose en la imaginación del propio ambiente medieval). Cuando luego vi la película, mi primera

reacción fue que la Edad Media se había vuelto «caravaggiesca», y por consiguiente barroca, con pocos reflejos de luz caliente sobre fondos oscuros. Deploré para mis adentros una sensible tergiversación de la *intentio operis.* Sólo más tarde, reflexionando, entendí que el director había actuado, permítanme la expresión, según naturaleza. Si la escena se desarrolla en un lugar cerrado, iluminado por una antorcha o por un candil, o aclarado por una sola ventana (y fuera es de noche, o hay niebla), el resultado que se obtiene no puede ser sino caravaggiesco, y las pocas luces que iluminan los rostros sugieren más a Georges de la Tour que *Les tres riches heures du duc de Berry* o las miniaturas del período otónico. Quizá la Edad Media se representaba con colores límpidos y brillantes pero se *veía,* de hecho y durante la mayor parte de la jornada, en claroscuros barrocos. Nada que objetar, salvo que la película estaba obligada a tomar una decisión allá donde la novela no la tomaba. En la novela, el candil era *flatus vocis,* y la intensidad de su luz había de ser imaginada; en la película, el candil se convertía en materia luminosa y expresaba exactamente *aquella* intensidad luminosa.

Al tomar esa decisión, el director optaba por una lectura «realista» y dejaba caer otras posibilidades (hubiera podido oponer a la visión realista una interpretación heráldica, como hizo Olivier en la batalla de San Crispín y Crispiniano del *Enrique V).* En el paso de materia a materia, *la interpretación está mediada por el adaptador,* y no se deja a la merced del destinatario.

13.5. NO HACER VER LO DICHO

Con el cambio de materia no sólo se corre el riesgo de decir más de lo que dice el original. Se corre el riesgo de decir menos. Quisiera citar un texto célebre, que desde luego no pretende describir algo corriente, pero lo describe muy bien. Estoy hablando del cuarto capítulo del Apocalipsis:

> Había un trono en el cielo y alguien sentado en el trono. El que estaba sentado en el trono parecía de jaspe y granate, y el trono

irradiaba todo alrededor un halo que parecía de esmeralda.

En círculo, alrededor del trono, había otros veinticuatro tronos, y sentados en ellos veinticuatro ancianos con capas blancas y coronas de oro en la cabeza. Del trono salen relámpagos, estampidos y truenos: ante el trono arden siete lámparas, los siete espíritus de Dios, y delante se extiende una especie de mar, transparente como cristal.

En el centro, alrededor del trono, había cuatro vivientes tachonados de destellos por delante y por detrás…[159]

Lo que se dice hipotiposis. Nótese que la descripción no lo describe todo, se detiene sólo en afloramientos; de los venerables ancianos se mencionan sólo las capas y las coronas, no los ojos o las barbas. Pero lo que la descripción quiere poner en evidencia es un movimiento, el que la Vulgata vierte como una rotación *super thronum et arca thronum.* Y es aquí donde entran en crisis los primeros intérpretes visuales del Apocalipsis, y es decir, los miniaturistas mozárabes (ilustradores de esos espléndidos comentarios al Apocalipsis conocidos como *Beatos*). Ateniéndose al texto de la Vulgata, la única versión que conocían, los miniaturistas no consiguen representar a esos cuatro Vivientes que están encima y alrededor del trono al mismo tiempo.

Y eso es debido a que los miniaturistas, crecidos en la tradición greco-cristiana, pensaban que el profeta «veía» algo parecido a estatuas o a pinturas. Pero, si la imaginación griega era visual, la hebrea era eminentemente auditiva. Dios aparece al principio del Génesis como voz, y como voz se le aparece a Moisés (no es una casualidad que la cultura hebrea prefiera el texto, vocal y escrito, a la imagen, como sucede, en cambio, en la tradición griega).

Los miniaturistas mozárabes conocían también la fuente de Juan, que es la visión de Ezequiel:

Y vi que venía del norte un viento huracanado, una gran nube y un zigzagueo de relámpagos. Nube nimbada de resplandor, y entre el relampagueo como el brillo del electro. En medio de éstos aparecía la figura de cuatro seres vivientes; tenían forma humana, cuatro rostros y

cuatro alas cada uno. Sus piernas eran rectas y sus pies como pezuñas de novillo; rebrillaban como brilla el bronce bruñido. Debajo de las alas tenían brazos humanos por los cuatro costados, tenían rostros y alas los cuatro. Sus alas se juntaban de dos en dos. No se volvían al caminar; caminaban de frente.

Miré y vi en el suelo una rueda al lado de cada uno de los cuatro seres vivientes. El aspecto de las ruedas era como el brillo del crisólito; las cuatro tenían la misma apariencia. Su hechura era como si una rueda estuviera encajada dentro de la otra, para poder rodar en las cuatro direcciones sin tener que girar al rodar… Al caminar los seres vivientes, avanzaban a su lado las ruedas… Y por encima de la plataforma, que estaba sobre sus cabezas, había una especie de zafiro en forma de trono…

Nos damos cuenta de que, a diferencia de la descripción de Juan, aquí se acentúa el movimiento de los cuatro Vivientes, que no están nunca en el mismo lugar, así como la multiplicidad de las ruedas, ahora concéntricas y ahora no. Y nos damos cuenta de que, como toda visión que se respete, ésta es una visión fílmica, donde se describe no tanto algo que se ve, fijado de una vez por todas, por ejemplo el Apolo de Belvedere o la Venus de Milo, como una secuencia onírica, donde las cosas están en perenne transformación.

Juan (y antes de él, Ezequiel) no contaba cuadros (o estatuas) sino sueños y, si queremos, películas (que son esas cosas donde se sueña con los ojos abiertos, esto es, visiones reducidas al estado laico). En una visión de naturaleza cinematográfica, los Vivientes pueden girar y aparecer ahora encima y delante, ahora alrededor del trono. Pero el miniaturista mozárabe (heredero aun sin saberlo de una cultura griega, donde lo divino se presenta como Idea y, por lo tanto, forma definida en su soberana inmovilidad) *no podía «traducir» visualmente el texto fuente.*

Lo consiguió, pero sólo parcialmente, el miniaturista del *Apocalipsis de san Severo,* donde los Vivientes están a distancias distintas del trono, y uno de ellos está intentando la travesía, por decirlo de alguna manera. Aun

congelada en un instante, como en una foto y no como en una película, la imagen intenta dar la idea de un movimiento espiraliforme.

Pero, en definitiva, era demasiado poco. Una vez Sol Worth dijo que *pictures can't say ain't,* es decir, que las imágenes no pueden afirmar que *no* son algo, y Magritte para decir que una pipa, pintada, no era una pipa, tuvo que escribirlo. Se podría decir que las imágenes no pueden decir tampoco *yo me estoy moviendo en espiral.* Es decir, un pintor futurista habría podido, pero los miniaturistas medievales no lo conseguían. Mudando la materia y pasando del relato de una película a una miniatura con imagen fija, perdían algo. Adaptaron (y esto es seguro) espléndidamente los textos hebreos, pero no los tradujeron.

13.6. Aislar un nivel del texto fuente

Se podría observar que muchas transmutaciones son traducciones en el sentido de que aíslan sólo uno de los niveles del texto fuente y, por lo tanto, apuestan por que ese nivel es el único que cuenta de verdad para verter el sentido de la obra original.

El ejemplo más normal es el de una película que, a partir de una novela compleja que pone en juego valores ideológicos, fenómenos históricos, problemas filosóficos, aísla sólo el nivel de la mera y pura trama (quizá ni siquiera de la trama, sino sólo el de la fábula) dejando caer lo demás, que el director juzga inesencial o difícilmente representable. Algo así como «traducir» en película la *Recherche* tomando en consideración las historias de Swann, Odette, Albertina, Charlus o Saint-Loup y omitiendo las reflexiones de Proust sobre la memoria. O la misma película puede proponerse verter en otra materia los efectos patémicos del texto fuente, a lo mejor en perjuicio de una fidelidad literal a la historia. Intentando verter el escalofrío del Narrador de la *Recherche* proustiana cuando, al principio, espera el beso nocturno de la madre, los que eran movimientos interiores pueden verterse con expresiones de la cara (o inserciones casi oníricas de la figura de la madre, que en el texto, en cambio, sólo se desea y no se ve). En ese sentido, una adaptación sería parecida a formas de traducción poética

donde, para conservar, por ejemplo, el esquema métrico o la rima, estamos dispuestos a transigir con otros aspectos. Pero, cuando un poeta traduce a otro poeta, todos estamos dispuestos a admitir que, si el traductor aprieta a fondo el pedal de la emulación en perjuicio del de la fidelidad literal, tenemos precisamente refundición (que es, dentro de la misma materia de la expresión, el procedimiento más cercano a la adaptación o transmutación).

Supongamos que en la adaptación se aíslen algunos niveles, juzgados fundamentales, y a partir de ellos se intente «traducir». Claro que haber aislado algunos niveles significa, precisamente, *imponer la propia interpretación al texto fuente.* Fabbri (2000), citando a Deleuze, recuerda que Bacon en sus cuadros representa sistemas de fuerzas en tensión y añade que es fácil pensar en una traducción musical donde haya una dimensión tensiva. Estoy de acuerdo. Pero en Bacon hay figuras humanas, que obviamente la traducción musical no puede representar. Por lo tanto, tenemos una «traducción» —por así decir— que selecciona un solo nivel de la sustancia expresiva, y al hacerlo nos comunica un contenido distinto. En el episodio del juego de las Estatuas que citaba al principio del capítulo, la versión del ritmo visual picassiano dejaba caer el detalle de que las señoritas no eran tres sino cinco. Ahora bien, una traducción de *Le Noterelle di uno dei mille* (*Apuntes de uno de los Mil),* de Giulio Cesare Abba, que vierta, en efecto, el espíritu garibaldino de esta crónica, pero reduzca a quinientos los valientes que salieron de Quarto rumbo a Sicilia, no lo llamaríamos una traducción. Quizá desde un punto de vista «superior» no cuenta, pero desde el punto de vista del buen sentido es esencial que los Mil sean mil.

Aquel que, al «traducir» *Los novios* en película, quisiera permanecer fiel sólo a la secuencia de los acontecimientos, dejando caer las observaciones irónico-moralistas que tanto peso tienen en la obra manzoniana, decidiría, precisamente, que la secuencia de los acontecimientos es prioritaria no sólo con respecto a la intención ética, sino también con respecto al intento de hacer que trasluzca la intención ética a través de las numerosas «entradas en escena» del narrador. Una traducción propiamente dicha (de lengua a lengua) debería salvar, en cambio, a toda costa los dos niveles, y dejar libre al lector de pensar (pongamos) que lo que

domina es el nivel moralista, hasta tal punto que considera que el efecto de la novela no cambiaría si Don Rodrigo muriera cayendo del caballo y no de la peste, e incluso si fuera Don Rodrigo el que se convirtiera y no el Innominado, que a su vez muriera impenitente en el lazareto.

La adaptación conlleva siempre la *adopción de una posición crítica*, aunque sea inconsciente o se deba a impericia más que a elección consciente. Naturalmente, también una traducción propiamente dicha implica, con una interpretación, una posición crítica. Lo hemos visto, los traductores que han respetado el carácter lapidario de *La sventurata rispose* reconocían implícitamente (y a su manera subrayaban) lo importante que era desde el punto de vista estilístico la lapidariedad. Pero, en la traducción, la actitud crítica del traductor es precisamente implícita, tiende a no mostrarse, mientras que en la adaptación se vuelve preponderante, y constituye la esencia misma de la operación de transmutación.

Si acaso, la actitud crítica de los traductores puede explicitarse en el paratexto, es decir, en los prefacios, posfacios o notas de comentario. Ahora bien, en ese caso, el traductor no critica el texto fuente sino que se critica, o mejor, se explica a sí mismo como traductor, y actúa ya no como *artifex* sino como *philosophus additus artifici*, reflexiona sobre su labor y la comenta. Que se trate de operaciones distintas, lo demuestra el hecho de que, al discutir de la traducción de *Moby Dick*, he podido tener en cuenta las posiciones críticas expresadas paratextualmente por el traductor y, aun así, juzgar que la traducción no realizaba los propósitos expresados por el paratexto. Por lo cual, puedo manifestar mi desacuerdo con el traductor crítico de sí mismo.[160]

En cambio, el traductor que traduce *La sventurata rispose* como *the poor wretch answered him* manifiesta, implícitamente, la propia posición crítica en cuanto preintérprete del texto traducido. Con su traducción —no con palabras añadidas en nota o enviando un telegrama a los compradores del libro— advierte al lector (o lo pone en condiciones de entender) que el tono lapidario de esa frase es esencial. Traduciendo de manera lapidaria, el traductor ha actuado como buen intérprete y, por lo tanto, como buen crítico

del texto manzoniano, aunque no haya expresado juicio alguno sobre el texto que traducía.

Dusi (2000: 29) dice que una transmutación, si encuentra elementos relevantes de no dicho en el texto que quiere adaptar, puede elegir realizarlos en la propia materia, usando, por ejemplo, contrastes de banda sonora, imágenes desenfocadas, tomas subjetivas o planos parciales de los actores, puntos de vista limitados a detalles específicos «es decir, todo un potencial de *indeterminaciones* que permite que el texto de llegada *traduzca las ambigüedades* y las aperturas semánticas del texto de partida». Todo eso es posible, pero aventuro que se pueden realizar sólo en el caso de un no dicho «explosivo» (como el silencio sobre el tono de la respuesta de la monja de Monza). Para lo demás, parece que es difícil conseguir no darles nunca un rostro reconocible a los personajes durante toda una película o no mostrar jamás la pata de palo del capitán Achab. Si, como en el caso de James citado por Caprettini, no se dejara ver nunca el rostro de una mujer (que el autor decía bellísima) estaríamos igualmente ante una prevaricación, porque ese personaje que éramos libres de imaginar sin dramas se convertiría en un enigma obsesivo.

Pero si un director, para representar la respuesta de la monja, usara un juego de claroscuros, fundidos, desenfoques, diría siempre algo más, subrayaría el texto manzoniano con el lápiz rojo; en lugar de decir, como hace Manzoni, «yo digo esto y si queréis pensar algo más, eso es asunto vuestro», el director insistiría en sugerir que hay que pensar algo más. Estaríamos no en lo lapidario sino en la insinuación, acto crítico explícito como ningún otro.

13.7. Hacer ver otra cosa

Una de las «torsiones» más interesantes acaecidas al trasponer una novela en película es la de *Muerte en Venecia,* de Luchino Visconti. Estoy entre los que consideran al *Gatopardo,* del mismo director, como una película que

consigue que se capte perfectamente el sentido profundo de la novela (resultando aún más eficaz que el original). Pero con *Muerte en Venecia* sucede algo curioso.

El protagonista de Mann, Gustav Aschenbach, es un escritor de más de cincuenta años (y, por lo tanto, para su época muy anciano) que procede de una sólida familia de jueces y servidores del Estado; viudo con una hija, es un historiador y un crítico (ha escrito un ensayo sobre *El espíritu y el arte),* es un intelectual alemán austero y conservador, fiel a un amor neoclásico por una belleza platónicamente desencarnada.

Con su temperamento clásico, se opone inmediatamente al ambiente romántico, o mejor, posromántico y decadente, de una Venecia espléndida y corrompida. Cuando ve por primera vez a Tadzio, que se convertirá en el objeto de su pasión homosexual, lo admira como una estatua griega, como pura perfección de forma. Sus observaciones sobre el joven siempre se inspiran en su cultura clásica. Tadzio se le aparece como un Narciso, su belleza le recuerda las estatuas griegas del período áureo, y las mismas contemplaciones del mar de Venecia tienen numerosas remisiones a la mitología helénica («Pero, de pronto, una brisa, un alado mensaje proveniente de inaccesibles moradas venía a anunciar que Eos había abandonado el lecho de su esposo… Se acercaba la diosa, aquella raptora de adolescentes que había arrebatado a Clito y a Céfalo y que, desafiando la envidia de todos los Olímpicos, disfrutó del amor del bello Orión»), Antes de darse cuenta de la naturaleza de su pasión, Aschenbach evoca un pasaje del *Fedro* platónico.

Al principio, Aschenbach no consigue distinguir la admiración que experimenta por Tadzio de la que se experimenta hacia una purísima obra de arte, y él mismo en cuanto artista se ve como el que libera «de la masa marmórea del lenguaje la esbelta forma que había contemplado en su espíritu y la ofrecía a los hombres como imagen y espejo de la belleza espiritual».

La tragedia de Aschenbach, cuando se da cuenta de que desea a Tadzio carnalmente, es que descubre de golpe que su sentido hiperuranio de la belleza se está convirtiendo en lujuria terrestre. En el fondo, y muchos leen así el relato de Mann, hay una actitud crítica o irónica hacia el típico esteta

winckelmanniano donde la veneración de la forma era sublimación de pulsiones homosexuales.

Ésta es la tragedia del burgués Aschenbach: advertir la derrota de Apolo por obra de Dionisio.

¿Qué pasa con la película? Quizá Visconti temía no saber verter visualmente los ideales estéticos de Aschenbach, quizá le sedujo ese nombre que le evocaba a Gustav Mahler. El hecho es que su Aschenbach es un músico. Es verdad que en una serie de *flash-backs* se le ve dialogar con un amigo, partidario del genio como libre presa de las propias pasiones, a quien él opone, en cambio, un ideal clásico, de rigor y distancia. Pero estas partes de diálogo desaparecen ante la presencia continua del comentario musical mahleriano, donde, inevitablemente la banda sonora se presenta como la transcripción musical de los sentimientos y de los ideales del protagonista. Aschenbach habla como si fuera Bach, pero el espectador *oye* a Mahler.

El Aschenbach de Mann es un hombre entrado en años, sólido y pausado, y por eso su lenta transformación se le hace más dramáticamente inaceptable. El Aschenbach de Visconti es más joven, frágil, inestable, sufre ya del corazón, está dispuesto a identificarse con una Venecia caduca, vive con molicie sus ritos hoteleros saturados de exquisitez. Y no es el último detalle, el Aschenbach de Mann es de cuna burguesa y el «von» se le confiere en edad tardía como reconocimiento de sus méritos culturales, mientras que el Aschenbach de Visconti se presenta enseguida y sin explicaciones como un Gustav *von* Aschenbach, marcado ya por los síntomas de decadencia de una nobleza que languidece, y se parece más al Des Esseintes de Huysmans que a un historiador cuya carrera ha sido coronada por laureles académicos. Ya está enfermo como la Venecia que lo acoge. Su atracción por Tadzio es inmediata, mientras que, en el relato, Aschenbach necesita tiempo para pasar de las fantasías helenizantes al reconocimiento de la pasión que lo agita. Por otra parte, el Tadzio del relato tiene catorce años y no hay sombra de malicia en las pocas miradas y en la única sonrisa que le dedica a su maduro admirador. El Tadzio de la película es más mayorcito y cada mirada que dirige hacia Aschenbach está cargada, como poco, de ambigüedad.

Y entonces, ¿dónde está la oposición entre dos éticas y dos estéticas? ¿Por qué el músico viscontiano debería estar trastornado por su pasión? ¿Quizá porque el director nos lo muestra algunas veces padre feliz con mujer e hija? El Aschenbach de Visconti parece sufrir porque se siente vergonzosamente culpable hacia la familia y porque nunca antes había sido acariciado por el mito de la belleza viril. Por el contrario, el Aschenbach de Mann (libre de vínculos familiares) entra en crisis porque nota que todo su universo espiritual y su álgido culto de la belleza están cambiando de signo. No puede soportar la revelación de que sus ideales estéticos fueran el simple disfraz de un furor carnal latente, al que, como va dándose cuenta, no puede resistirse.

Nótese que, entre película y relato, la trama sigue siendo más o menos la misma, con los mismos personajes, incluso las figuras menores, y con la metáfora obsesiva de la enfermedad que subrepticiamente envenena la ciudad como idéntico contrapunto a la caída de Aschenbach. Pero la simple decisión de hacer cambiar de profesión al personaje (y darle un rostro, el de por sí ambiguo y torturado de Dirk Bogarde, y no el de un maduro estudioso de principios de siglo) ha producido una transformación radical del texto original. La película respeta la fábula de superficie de la novela, pero no consigue verter su fábula profunda, mostrarnos los actantes escondidos, dos ideologías que se confrontan, la ilusión de la Forma desencarnada contra las Sombras de la Caverna, ya triunfantes como la pestilencia que corroe a la ciudad.

13.8. Adaptación como nueva obra

Lo que acabamos de decir no quita que *Muerte en Venecia* de Visconti sea una magnífica película: la representación de la ciudad es soberbia, la tensión dramática es magistral y, si nos dijeran que *esa* película quería «traducir» *esa* novela, saldríamos de la sala admirados y satisfechos por esas originalísimas invenciones. ¿Acaso Visconti «se equivocó»? En absoluto, la historia de Mann le sirvió como aliciente para contarnos *su* historia. Podríamos hablar de *transmigración* de un tema: en cierto sentido,

la película de Visconti es a la novela de Mann lo que la Caperucita Roja de los Grimm es a la de Perrault: casi la misma historia, pero con otra visión ética, otra moral, otro conflicto.

Recogería una observación de Spaziante (2000: 236) según el cual, en muchos casos de transmutación, se podría hablar (según la distinción planteada por mí en *Lector in fabula* o en *Los límites de la interpretación)* de la diferencia entre interpretación y uso. En ese ámbito, yo planteaba ejemplos de *uso* bastante extremos como, en los límites de lo ultrajante, usar las hojas de un libro para envolver fruta, pero pensaba también en casos mucho más nobles y legítimos como *usar* una poesía o una novela para soñar con los ojos abiertos, para fantasear, a partir de un motivo mínimo que nos viene del texto, sobre acontecimientos, memorias, proyectos que son nuestros y que poco tienen que ver con el texto de origen (hasta llegar, era la polémica de entonces, a ciertas prácticas deconstructivas por las que se hace que el texto diga lo que se quiere, partiendo del principio de que *il n'y a pas de vrai sense d'un texte*). Pero no quisiera, y lo había dicho, que se considere el uso de un texto como una práctica negativa. En el fondo, puede pasarnos a todos que al escuchar un vals de Chopin nos abandonemos al recuerdo de la primera vez que lo escuchamos en compañía de una persona amada, y que ese abandono suplante a la atenta percepción del texto musical (así como podemos decidir escuchar esa pieza cada vez que queramos abandonarnos a nuestras propias reminiscencias). ¿Por qué no? No está prohibido abandonarse (aunque es improbable) a fantasías eróticas ante una demostración del teorema de Pitágoras, y nadie podría ser acusado de atentado a los *principia mathematica* por hacerlo.

Entre las innumerables modalidades de uso, también está la de partir de un texto estímulo para sacar ideas e inspiraciones con las que producir después el *propio* texto. Es lo que hace quien escribe la parodia de un texto célebre; quien decide escribir la continuación de *Lo que el viento se llevó, y* retomar las aventuras de Scarlett O'Hara a partir del momento en que pronuncia su fatídico *Mañana será otro día.* Es lo que hace quien quiere emular un texto que admira y volverlo a escribir con espíritu moderno y es lo que hizo Anhouil cuando reescribió la *Antígona*, y es lo que hizo

Sófocles cuando escribió su *Edipo rey* después de que Esquilo ya hubiera escrito un *Edipo.*

¿Qué queda del texto fuente en estos casos de *uso creativo?* Depende. Tomo como ejemplo, *La orquesta,* una película de Zbigniew Rybczynski (y véase al respecto el análisis de Basso, 2000, que, entre otras cosas, es quien me la hizo conocer), donde la música de la *Marcha fúnebre* de Chopin (ejecutada *in praesentia*) se «muestra» simultáneamente mediante una serie de figuras grotescas que van apareciendo poco a poco, mientras van apoyando las manos en un teclado de piano que fluye durante un tiempo larguísimo, como si se moviera a lo largo de la pantalla (o como si la cámara barriera una secuencia de teclas de longitud infinita). Sin duda, estamos ante el intento de verter de alguna manera la música fuente, porque los gestos de los personajes están determinados por la rítmica de la pieza, y las imágenes, así como algunas apariciones en el trasfondo (por ejemplo, un coche fúnebre) quieren verter el efecto funéreo. Podríamos suponer que, si viéramos la película tras haber quitado el audio, siguiendo los gestos de los personajes y los mismos movimientos de la cámara, se podría reproducir un ritmo muy parecido al de la composición chopiniana y ciertamente la pieza fílmica respeta la isotopía fúnebre, es más, yo diría que la acentúa.

Por consiguiente, se puede decir legítimamente que la obra de Rybczynski es una buena interpretación de la obra chopiniana porque nos permite captar aspectos de ritmo y de dinámica, así como la tensión emotiva fundamental (el contenido pasional), mejor que, a veces, con una escucha distraída. Pero las elecciones figurativas llevadas a cabo por el director son suyas, y es difícil adscribírselas a Chopin. Por lo tanto, estamos ante un caso, harto feliz, de uso.

Rybczynski hubiera podido poner en escena infinitos clones de George Sand, o unas calaveras, en una especie de *Totentanz,* respetando siempre la estructura rítmica de la pieza y dando un equivalente visual del modo menor, y nadie podría decir, en línea teórica, si una elección era mejor que la otra. Con *La orquesta* nos encontramos ante un fenómeno de uso que, de entenderse como una traducción «fiel» de la pieza chopiniana, plantearía

ciertamente problemas de corrección musicológica. Se trata de una obra apreciable *por sí misma*, aunque de ella forme parte integrante la remisión a Chopin.

La película no toma sólo como pretexto a Chopin sino también, entre otros, a Ravel y su *Bolero.* Aquí la expresividad de la música la ofrece el avance, en una sucesión de larguísimos planos secuencia con una panorámica lateral constante, de curiosos personajes por una escalera interminable. No hay duda de que se establece cierto paralelismo entre reiteración musical y reiteración visual. Ahora bien, los personajes que suben por la escalera proceden de la iconografía revolucionaria soviética (revisitada irónicamente) y esta interpretación es enteramente mérito (o demérito) del director, no de Ravel. Al final, lo que queda como objeto de apreciación estética es la obra (original) de Rybczynski.

Si luego el director hubiera puesto en escena, sobre el ritmo solemne y majestuoso de la *Marcha fúnebre* de Chopin, un cancán, no hablaríamos ni siquiera de adaptación sino de parodia provocadora.

Ante una traducción de un imaginario libro de Chopin por parte de Rybczynski, apreciaríamos ante todo el arte de Chopin y luego la habilidad de Rybczynski, tanto es verdad que el editor pondría el nombre de Chopin en la cubierta y el de Rybczynski sólo (normalmente) en la portada, y más pequeño con respecto al de Chopin. Si hubiera que asignar un premio literario (que no fuera el premio para la mejor traducción) se le asignaría a Chopin y no a Rybczynski. Si Rybczynski en una sala de conciertos interpretara al piano la *Marcha fúnebre* de Chopin, aunque se diera el caso de que en los carteles fuera más evidente el nombre del intérprete que no el del autor interpretado, le pediríamos a Rybczynski que ejecutara la partitura chopiniana —interpretándola claramente según su propia inspiración—, pero sin perturbar la ejecución con gestos teatrales, muecas o risotadas, poniéndose una careta o exhibiendo medio desvestido un pecho velludo y una espalda tatuada. Si así lo hiciera, sabríamos que estamos ante una acción *teatral*, una *performance* con la cual —como se decía tiempo atrás— el actor pretende «desacralizar» una obra de arte.

En cambio, en el caso de *La orquesta* es el nombre de Rybczynski y no el de Chopin o el de Ravel el que aparece con su debida evidencia en los

créditos. Rybczynski es el autor de la película que tiene como argumento la adaptación visual de la propia banda sonora y —excepto algún melómano gruñón— el espectador no se pone a juzgar si la interpretación de la banda sonora es mejor o peor que otras ejecuciones chopinianas, sino que focaliza su atención en la manera en que Rybczynski interpreta a través de las imágenes el estímulo musical. No creo que se pueda decir que *La orquesta* es sencillamente una traducción de la composición chopiniana, tal y como lo sería su trasposición a otra tonalidad o incluso (por muy discutible que sea) su transcripción para órgano. Es, sin duda, una obra de Rybczynski que ha tomado como pretexto a Chopin para producir algo muy original. Que luego *La orquesta* pueda ofender los sentimientos de algunos devotos de Chopin, eso es algo completamente secundario.

Como ya decía al final del capítulo dedicado a la refundición, también para la transmutación, los casos de frontera son infinitos. He dicho que *El Gatopardo* de Visconti vierte bien el sentido profundo de la novela, y ello aunque la transmutación nos imponga un príncipe de Salina con los rasgos de Burt Lancaster, impidiéndonos imaginar a nuestro gusto a aquel noble siciliano. Muchos de los ensayos publicados en la revista *VS* 85-87, citada en mi introducción, nos hacen notar lo variadas y a veces provechosas que pueden ser las aventuras de la transmutación, es decir, de la denominada traducción intersemiótica. Pero me gusta verlas como infinitas aventuras de la interpretación, y sólo a ello apuntaban los *caveat* que he planteado, indispensables en un discurso que, lo hemos dicho desde el principio, pretendía concentrarse en las características específicas de la traducción propiamente dicha.

El hecho de que, en la riqueza de la semiosis, los matices puedan ser muchos, no desaconseja establecer distinciones de base. Al contrario, lo exige, puesto que es deber de un análisis semiótico precisamente la identificación de fenómenos distintos en el flujo en apariencia incontrolable de los actos interpretativos.

14
Lenguas perfectas y colores imperfectos

Todas las páginas que preceden se han colocado bajo el epígrafe de la negociación. El traductor debe negociar con el fantasma de un autor a menudo fallecido, con la presencia vigorosa del texto fuente, con la imagen aún indeterminada del lector para el que está traduciendo (y que el traductor debe *producir,* tal y como todo Autor se construye su propio Lector Modelo, véase Eco, 1979), y a veces, como se decía en la introducción, debe negociar también con el editor.

¿Es posible evitar una noción de traducción como negociación? Habría que pensar que se pueden verter los enunciados expresados en una lengua en los enunciados expresados por otra lengua puesto que, aunque en el nivel léxico no existen sinónimos, con todo, dos enunciados distintos puedan expresar *la misma proposición.*

14.1. «Tertium comparationis»

Para establecer que los enunciados *llueve*, *Il pleut*, *It's raining*, *Piove*, *Es regnet* expresan la misma proposición, deberíamos poder expresar esa proposición (que permanece constante) en una especie de lenguaje neutro con respecto a las lenguas naturales que se confrontan. Y aquí surgen sólo tres posibilidades.

Una es que exista una Lengua Perfecta que sirva de parámetro para todas las demás lenguas. El sueño de una Lengua Perfecta ha durado mucho y todavía no está completamente muerto. Véase, para una historia de este

sueño milenario, mi obra *La búsqueda de la lengua perfecta.* Durante siglos se confió en poder recuperar una Lengua Adámica originaria, anterior a la confusión de las lenguas. Que la traducción pueda presuponer una lengua perfecta fue intuición de Walter Benjamin: al no poder reproducir jamás en la lengua de destino los significados de la lengua-fuente, hay que encomendarse al sentimiento de una convergencia entre todas las lenguas en cuanto «Todo el parentesco suprahistórico de dos idiomas se funda más bien en el hecho de que ninguno de ellos por separado, sin la totalidad de ambos, puede satisfacer recíprocamente sus intenciones, es decir, el propósito de llegar al lenguaje puro» (Benjamin, 1923). Pero esta *reine Sprache* no es una lengua. Si no nos olvidamos de las fuentes cabalistas y místicas del pensamiento de Benjamín, podemos notar la sombra, harto amenazadora, de las lenguas santas, algo parecido al genio secreto de las lenguas pentecostales. «El deseo de la traducción no puede pensarse sin esta correspondencia con un pensamiento de Dios» (Derrida, 1985).

Ahora bien, que el deseo de la traducción pueda ser movido por esa aspiración a aprehender el pensamiento de Dios es un sentimiento útil también para el traductor, tal como para el amante es útil aspirar a la fusión perfecta entre dos almas, aunque la psicología y la fisiología nos digan que es imposible. Pero al ser éste, precisamente, un sentimiento interior, y muy privado, ¿puede servir como criterio intersubjetivo para valorar el acierto de una traducción?

La segunda posibilidad, para pasar de un sentimiento privado a una regla pública, genera otras dos: o bien se puede construir una lengua «racional» que exprese todos los objetos, las acciones, los estados de ánimo, los conceptos abstractos de los que cada cultura debería servirse para describir el mundo (y en ese proyecto se inspiraban muchos intentos florecidos en el siglo XVII); o bien (como se intenta hoy), se puede llegar a identificar una «lengua del pensamiento», arraigada naturalmente en el funcionamiento universal de la mente humana, y cuyos términos y enunciados pueden expresarse en un lenguaje formalizado. En efecto, estas dos versiones son equivalentes porque, también para identificar una presunta lengua del pensamiento es preciso proponer de alguna manera su gramática y, hasta que seamos capaces de grabar, paso a paso, todo lo que

sucede en nuestro cerebro o en nuestra mente, también esta lengua del pensamiento será un artefacto hipotético, inspirado en algunos criterios de racionalidad como los que ofrece, por ejemplo, la lógica formal.

Más o menos, la última alternativa la ven con simpatía muchos estudiosos de traducción automática. Debe haber un *tertium comparationis* que permita pasar de la expresión de una lengua Alfa a la de una lengua Beta decidiendo que ambas resultan equivalentes a una proposición expresada en un metalenguaje Gamma, independiente de la forma en que la expresan lenguas naturales distintas. Así, dados tres enunciados *Llueve, Il pleut* e *It's raining*, tendrían el mismo contenido proposicional, expresable en Gamma como (pongamos) *xyz*, y es eso lo que hace que podamos traducir el enunciado español en francés o en inglés sin miedo de alejarnos demasiado del sentido del discurso originario.

Ahora bien, tomemos, por ejemplo, un enunciado poético como el de Verlaine, *Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville;* si lo tradujéramos palabra por palabra según un criterio de sinonimia, de forma que el contenido proposicional quedara inmutado, tendríamos: *Llora en mi corazón como llueve sobre la ciudad*, que, desde el punto de vista poético, claramente no podría considerarse equivalente.

Basta pensar en el célebre ejemplo de Jakobson (1960), a propósito del eslogan *I like Ike*. Ciertamente, desde el punto de vista de la igualdad proposicional podría traducirse como *A mí me gusta Ike*, *Io amo Ike, J'aime bien Ike,* e incluso parafrasearse con *I appreciate Eisenhower,* pero nadie diría que se trata de traducciones apropiadas del original, que sacaba su fuerza de sugestiones fónicas, de la rima y (recordaba Jakobson) de la paronomasia.

Por lo tanto, la noción de contenido proposicional invariante sería aplicable sólo a enunciados muy sencillos que expresan estados del mundo y que, por una parte, no sean ambiguos (como sucede con las figuras retóricas) y, por la otra, no sean autorreflexivos, es decir, que sean producidos con la finalidad de atraer la atención no sólo sobre su significado sino también sobre su significante (como los valores fónicos o prosódicos).

Pero aun suponiendo que haya traducción posible para enunciados sencillísimos con función denotativa, no se podría evitar la clásica objeción del Tercer Hombre. Para traducir un texto A, expresado en una lengua Alfa, al texto B, expresado en una lengua Beta (y afirmar que B es una traducción correcta de A, y equivalente por significado a A), deberíamos confrontarnos con un metalenguaje Gamma y, por lo tanto, decidir en qué sentido A es equivalente en significado a *T* expresado en Gamma. Para hacerlo, haría falta un nuevo meta-metalenguaje Delta, tal que A fuera equivalente a A expresado en Delta, y luego un meta-meta-metalenguaje Y griega, en una serie infinita.

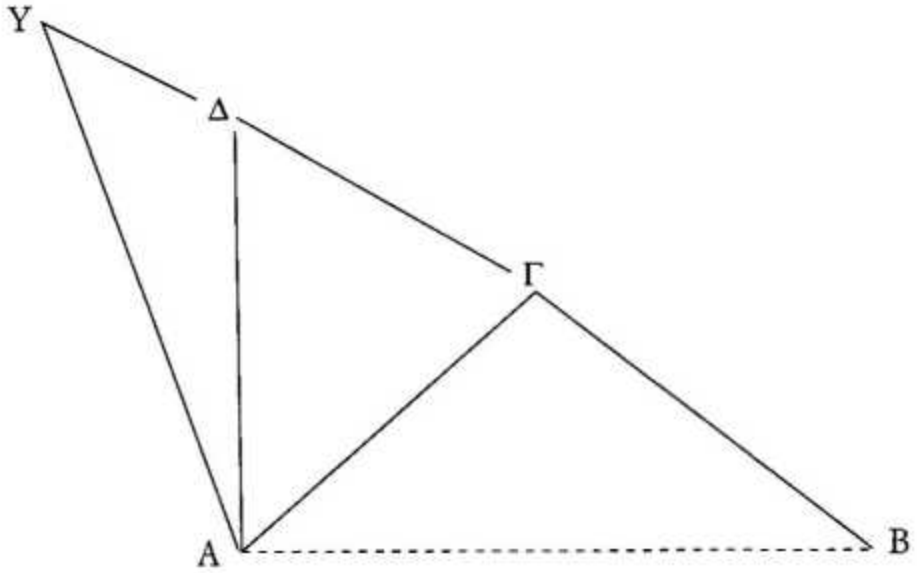

FIGURA 9

A menos que (como ya reflexionaba en Eco, 1993b) el *tertium comparationis* sea una lengua natural tan flexible y poderosa como para poder decirse perfecta entre todas. El jesuita Ludovico Bertonio publicó en 1603 un *Arte de la lengua aymara* y en 1612 un *Vocabulario de la lengua aymara* (una lengua que todavía hoy se habla entre Bolivia y Perú) y se dio cuenta de que se trataba de un idioma con una inmensa flexibilidad, capaz de una increíble vitalidad neologizadora, especialmente adecuado para expresar abstracciones, tanto que avanzó la sospecha de que se trataba del efecto de un «artificio». Dos siglos más tarde Emeterio Villamil de Rada, en

su *La lengua de Adán* (1860) podía hablar de esta lengua definiéndola como una lengua adámica, expresión de ese parentesco natural entre las palabras y las cosas que hubiera debido tener «una idea anterior a la formación de la lengua» basada en «ideas necesarias e inmutables» y, por lo tanto, se trataba de una lengua filosófica como ninguna. Estudios más recientes han establecido que el aymara, en lugar de basarse en una lógica bivalente (verdadero/falso) en la que se basa el pensamiento occidental, lo hace en una lógica trivalente, por lo que es capaz de expresar sutilezas modales que nuestras lenguas capturan sólo a costa de esforzadas perífrasis. Para concluir, hay quienes actualmente proponen el estudio del aymara para resolver problemas de traducción automática. Esta lengua podría expresar todos los pensamientos expresados en otras lenguas recíprocamente intraducibies, pero ya hemos dicho que el precio que habría que pagar sería que todo lo que la lengua perfecta resuelve en sus propios términos no podría volverse a traducir a nuestros idiomas naturales.[161]

14.2. Comparar las lenguas

En ausencia de una lengua parámetro, los capítulos anteriores han delineado un proceso continuo de negociación en cuya base está, ante todo, una comparación entre las estructuras de las distintas lenguas donde cada lengua puede convertirse en el metalenguaje de sí misma (véase Eco, 1979:2).

Véase, por ejemplo, esta tabla propuesta por Nida (1975: 75) donde se mostraban las diferencias semánticas en inglés para algunos verbos de movimiento (figura 10).

Ahora bien, si tuviéramos que traducir a otra lengua una serie de frases que contienen algunos de estos verbos, nos sentiríamos muy apurados. Naturalmente, seríamos capaces de establecer que, permitiéndolo el contexto, *run* puede traducirse con *correr*, que con *caminar* se traduce *walk*, y con *danzar, dance.* Ya estaríamos

	run	walk	hop	skip	jump	dance	crawl
1. one or another limb always in contact vs. limb at times in contact	–	+	–	–	–	±	+
2. order of contact	1-2-1-2	1-2-1-2	1-1-1 or 2-2-2	1-1-2-2	not relevant	variable but rhythmic	1-3-2-4
3. number of limbs	2	2	1	2	2	2	4

FIGURA 10

más apurados al traducir *crawl* si no fuera por que la descripción que nos da Nida remite más a un *andar a gatas* humano que al *reptar* de la serpiente. Los apuros aumentan con *hop,* porque no hay un verbo específico sino el verbo *saltar* acompañado de un alocución adverbial que forman una colocación fija «saltar a la pata coja». No hay un término adecuado para *skip* (en la acepción de saltar dos veces con la pierna derecha y dos con la izquierda) que podríamos verter aproximadamente con «brincar», «triscar», verbos que también traducen aproximadamente *to frisk* o *to trip.* En cualquier caso, ninguna de las traducciones vierte adecuadamente el tipo de movimiento expresado por *to skip.*

Afortunadamente tenemos a disposición la tabla de Nida, y siguiéndola yo podría llevar a cabo, por ejemplo (a veces lo he hecho en clase), los movimientos que describe (y que los profesores demasiado preocupados por su dignidad recuerden que los movimientos pueden reproducirse con dos dedos sobre la superficie de una mesa). Estos gestos serían eficaces *interpretantes* de los distintos términos verbales. Pasando de la imitación gestual a las palabras, tendría dos posibilidades: la primera, resolver el único término inglés en una paráfrasis, por ejemplo, *to skip* como «dar dos saltos a la pata coja con un pie y dos con el otro» (y he aquí un caso en que la paráfrasis, *pero en otra lengua*, usada con moderación puede suplir una carencia léxica); la segunda, si razones de estilo no me permiten alargar exageradamente el texto, debería decidir si, en ese contexto, es pertinente el movimiento específico indicado por *to skip* o si —cuando se esté

representando a un niño que juguetea feliz— no bastaría con perder un poco, recuperando todas las connotaciones de juego y alegría, y decir que el niño da brincos o retoza.

La comparación entre los espacios semánticos ocupados por los distintos términos en las dos lenguas me permitiría negociar la solución contextualmente más aceptable.

Es verdad que, al interpretar el mundo que nos rodea (y los mundos reales o posibles de los que hablan los libros que traducimos), nos movemos ya dentro de un sistema semiótico que la sociedad, la historia, la educación han organizado por nosotros. Sin embargo, si fuera *solamente* así, entonces la traducción de un texto que procede de otra cultura debería ser en teoría imposible. Ahora bien, aunque las distintas organizaciones lingüísticas pueden presentarse como mutuamente *inconmensurables*, de todas formas son *comparables.* Si volvemos al ejemplo propuesto en el primer capítulo sobre la traducibilidad del término italiano *nipote*, se ve que hemos llegado a algunas soluciones precisamente comparando distintos espacios de contenido, comunes a las dos lenguas, con distintos términos lingüísticos.

Durante años nos han engañado con la noticia de que los esquimales tienen distintos nombres para identificar, según el estado físico, lo que nosotros llamamos *nieve.* Pero luego se ha llegado a la conclusión de que los esquimales no son prisioneros en absoluto de su lengua, y entienden perfectamente que cuando nosotros decimos *nieve* indicamos algo común que ellos denominan de varias maneras. Por otra parte, el hecho de que un francés use la misma palabra, *glace*, para indicar tanto el hielo como el helado, no lo lleva a poner cubitos de helado en su whisky; si acaso, aclarará que quiere poner unos *glaçons,* pero precisamente porque el *glace*, en ese caso, lo quiere dividido en cubitos, o en trozos de igual volumen.

14.3. Traducción y ontología

A estas alturas puede surgir una pregunta. Si se puede trasponer el sentido del texto fuente comparando las estructuras de dos lenguas, excluyendo el recurso a una Lengua Parámetro; si al comparar *nipote* con la tríada *nephew / nice / grandchild* un italiano puede identificar perfectamente las tres posiciones en el árbol de la estructura de parentesco a la que remiten los términos ingleses; si *bois* cubre un espacio semántico distinto de *bosque*, pero ello no nos impide entender si en francés se está mencionando una madera labrada o un bosquecillo; si en éstos como en muchos otros casos, al comparar las distintas formas del contenido en que distintas lenguas han segmentado de distintas maneras el *continuum* de lo experimentable y de lo pensable, conseguimos decir igualmente en nuestra lengua en qué estaba pensando el extranjero: ¿no deberíamos entonces formular la hipótesis de que o bien (i) existen modalidades universales de segmentación que constituyen una suerte de armazón profunda que subyace a las segmentaciones aparentes llevadas a cabo por las lenguas; o bien (ii) se dan líneas de tendencia, disposiciones fundamentales de la realidad (o del ser) que permiten precisamente la comparación entre lenguas, y permiten ir más allá de las formas del contenido de cada lengua, de aprehender estructuras comunes a cada organización del mundo? Y si así fuera, aunque ninguna lengua perfecta pudiera expresar esas estructuras mentales o modalidades universales, ¿no sería con esas lenguas perfectas con las que las dos lenguas en comparación deberían confrontarse en cualquier caso?

Es curioso que mientras muchas discusiones filosóficas han puesto en duda la posibilidad de la traducción, precisamente el éxito efectivo de muchísimas operaciones de traducción plantea, o vuelve a plantearle, a la filosofía el problema filosófico por excelencia, es decir, si existe un modo (o incluso muchos, pero no un modo cualquiera) en que *son las cosas*, independientemente de cómo nuestras lenguas hacen que sean.

A estas alturas, haría falta escribir otro libro, y en parte lo he escrito (para volver a plantear el problema, desde luego no para resolverlo) y es mi *Kant y el ornitorrinco.* Allí discuto precisamente si existen *líneas de tendencia*, o incluso (por metáfora) un *tuétano duro del ser* que o dirige la segmentación del *continuum* llevada a cabo por las lenguas o se opone a ella.

Pero no es éste el ámbito para volver a proponer el problema. Para una discusión sobre la traducción (no sobre el ser) basta observar que la comparación entre sistemas lingüísticos nos permite buenos resultados sólo cuando tenemos que vérnoslas con términos o enunciados que atañen a estados físicos o acciones que dependen de nuestra estructura corporal. A pesar de la diversidad de las lenguas, en todas las culturas llueve o hace sol, se duerme, se come, se nace, y en todas las culturas caerse al suelo se opone a saltar en el aire (ya sea brincar, *to hop* o *to skip).* Hemos visto que los problemas nacen cuando se trata de encontrar, en la organización del contenido llevada a cabo por un italiano, un espacio correspondiente a la *Sensucht* alemana; que para traducir al español *gemütlich* no basta *acogedor*, e incluso que en inglés una expresión como *I love you* se usa en muchos contextos más que en italiano o en español, donde se reserva el *Ti amo* o el *Te quiero* a situaciones que casi siempre atañen a una relación fundada sobre bases sexuales. Y dígase lo mismo para conceptos como amistad, libertad, respeto, Dios, muerte, delito, etcétera.

Resuelvan como resuelvan estos problemas tanto la semiótica como la antropología cultural o la filosofía, un traductor se los encuentra siempre delante y, al resolverlos, no suele plantearse problemas ontológicos, metafísicos o éticos (a menos que esté traduciendo un texto filosófico). Se limita a comparar unas lenguas, y a negociar soluciones que no ofendan el buen sentido (y si luego hay sutiles vínculos entre buen sentido y ontología, ése es otro problema). Un traductor, en lugar de plantearse problemas ontológicos o fantasear con lenguas perfectas, ejerce un razonable poliglotismo,[162] porque *ya sabe* que en otra lengua eso mismo se dice así y así, y suele portarse instintivamente como lo hace todo bilingüe. Por lo cual, fiel al propósito inicial de no teorizar demasiado, me limitaré a concluir citando algunos casos en los que hablamos o hemos hablado no de nieve, árboles o nacimiento y muerte, sino de algo con lo cual, dentro de nuestra lengua, solemos pensar que tenemos una relación cotidiana exenta de problemas. Hablaré de colores.

14.4. Colores

Un texto que durante mucho tiempo me ha creado notables problemas es la discusión sobre los colores que se desarrolla en el capítulo 26 del segundo libro de las *Noches áticas* de Aulo Gelio.[163] Ocuparse de los colores recurriendo a un texto del siglo II d. C. es una empresa bastante ardua. Nos encontramos ante una serie de términos lingüísticos, pero ignoramos a qué efectos cromáticos se refieren esas palabras. Sabemos mucho de la escultura y de la arquitectura de los romanos, pero muy poco de su pintura. Los colores que vemos hoy en Pompeya no son los colores que veían los pompeyanos; y aunque el tiempo hubiera sido clemente y los pigmentos siguieran siendo los mismos, las respuestas perceptivas serían distintas. La literatura sobre los colores en la Antigüedad sume a los filólogos en un profundo desasosiego: se ha afirmado que los griegos no eran capaces de distinguir el azul del amarillo, que los latinos no distinguían el azul del verde, que los egipcios usaban el azul en sus pinturas pero no tenían ningún término lingüístico con el que designarlo.

En este paso, Gelio está refiriendo una conversación que ha tenido con Frontón, poeta y gramático, y con Favorino, filósofo. Favorino observa que los ojos son capaces de distinguir más colores de los que pueden nombrar las palabras. El *rufus* y el *viridis*, dice, tienen sólo dos nombres, pero muchas especies. *Rufus* es un nombre, pero ¡qué diferencia entre el rojo de la sangre, el rojo de la púrpura, el rojo del azafrán y el rojo del oro! Son todas diferencias del rojo pero, para poderlas definir, el latino puede recurrir sólo a adjetivos derivados de los nombres de los objetos, llamando así *flammeus* al rojo del fuego, *sanguineus* al rojo de la sangre, *croceus* al rojo del azafrán, *aureus* al rojo del oro. Los griegos tienen más nombres, dice Favorino.

Frontón replica que también el latín tiene muchos términos de color y que para designar el *russus* y el *ruber,* se pueden usar también *fulvus, flavus, rubidus, poeniceus, rutilus, luteus, spadix,* «que expresan diferentes matices del rojo, el vivo y ardiente, el rojo mezclado de verde; el obscurecido por un matiz negro o aclarado por tinta pálida».[164]

Ahora bien, si se mira en su conjunto la historia de la literatura latina, se nota que *fulvus* está asociado por Virgilio y otros autores a la cabellera del león, a la arena, a los lobos, al oro, a las águilas, pero también al diaspro.

Flavae, en Virgilio son los cabellos de la rubia Didón, y las hojas del olivo; y *flavus*, recordemos, se decía del Tíber, a causa de su color fangoso. Tíber, hojas de olivo y cabellera de Didón: el lector moderno empieza a experimentar cierta incomodidad.

En cuanto a los demás términos enumerados por Frontón, se refieren a varias gradaciones de rojo, desde el rosa pálido al rojo oscuro: nótese, por ejemplo, que *luteus*, que Frontón define como «rojo claro y diluido», es referido por Plinio a la yema del huevo y por Catulo a las amapolas. Para complicar las cosas, Frontón afirma que el *fulvus* es una mezcla de rojo y verde, mientras el *flavus* es una mezcla de verde, rojo y blanco. Luego cita otro ejemplo de Virgilio (*Geórgica*, III, 82) donde un caballo (normalmente interpretado por los filólogos como un caballo tordo rodado) es *glaucus.* Pero *glaucus* en la tradición latina, está por verdoso, verde claro, verde azulado y gris azulado. Virgilio, por ejemplo, lo usa también para los sauces y para la ova o lechuga de mar, y para las aguas. Frontón dice que, con la misma finalidad (su caballo gris), Virgilio habría podido usar también *caeruleus.* Ahora bien, este término suele estar asociado con el mar, los cielos, los ojos de Minerva, las sandías y los calabacines (Propercio), mientras que Juvenal lo usa para describir una especie de pan de centeno.

Las cosas no mejoran con *viridis*, dado que lo encontramos, en toda la tradición latina, asociado a hierba, cielos, papagayos, mar, árboles.

Puede ser que los latinos no distinguieran claramente el azul del verde, pero Favorino nos da la impresión de que en sus tiempos no distinguían ni siquiera el verde azulado del rojo, dado que cita a Ennio (*Anuales*, XIV, 372-3) que describe el mar al mismo tiempo como *caeruleus* y *flavus* como el mármol. Favorino está de acuerdo con eso, dado que —dice— Frontón ha descrito antes el *flavus* como una mezcla de verde y blanco. Pero debería recordarse que, en realidad, Frontón había dicho que el *flavus* era verde, blanco y rojo, y pocas líneas antes lo había clasificado entre las varias gradaciones del rojo.

Excluiría una explicación en términos de daltonismo. Gelio y sus amigos eran unos eruditos; no estaban describiendo las propias percepciones, sino que estaban trabajando con textos literarios procedentes de siglos distintos. Además, estaban considerando casos de invención

poética, donde impresiones frescas e insólitas se representan vívidamente a través de un uso provocador de la lengua. Pero, desgraciadamente, estos eruditos no eran unos críticos, eran un rétores, o unos lexicógrafos improvisados. El problema estético parece escapárseles, y no manifiestan ninguna excitación, sorpresa, apreciación por esos *tours de force* estilísticos. Incapaces ya de distinguir la literatura de la vida cotidiana (o desinteresados quizá por la vida cotidiana, que ven sólo a través de fuentes literarias), proponen estos casos como si fueran ejemplos de uso lingüístico corriente.

La manera de distinguir, segmentar, organizar los colores cambia de cultura a cultura. Aunque se han identificado algunas constantes transculturales,[165] parece cuando menos difícil traducir términos de color entre lenguas alejadas en el tiempo o de civilizaciones distintas, y se ha observado que el significado del término «color» es una de las peores marañas de la ciencia.[166] Si se usa el término *color* para referirse a la pigmentación de las sustancias en el ambiente, todavía no se ha dicho nada sobre nuestra percepción cromática. Hay que distinguir entre pigmentos como realidades cromáticas y pigmentos como respuesta perceptiva al efecto cromático (que depende de muchos factores, como la naturaleza de las superficies, la luz, el contraste entre los objetos, el conocimiento previo, etcétera).[167]

El daltonismo mismo representa un enigma social, difícil tanto de resolver como de determinar, y precisamente por razones lingüísticas. Pensar que los términos de color se refieren sólo a diferencias sugeridas por el espectro visible es como considerar que las relaciones genealógicas presuponen una relación de parentesco igual para todas las culturas. En cambio, en el color como en el parentesco, los términos se definen por su oposición y diferencia con otros términos y todos están definidos por el sistema. Los daltónicos tienen experiencias perceptivas sin duda distintas de las de los demás, pero las refieren al mismo sistema lingüístico usado por todos.

> De aquí la habilidad cultural de los daltónicos, que se basan en diferencias de luminosidad, en un mundo que todos los demás ven

> diferenciado por los colores. Los daltónicos del rojo y del verde hablan de rojos y verdes y de todos sus matices usando las mismas palabras que la mayoría de nosotros asigna a los objetos de un determinado color. Piensan, hablan y actúan como nosotros en términos de «color del objeto» y de «constancia del color». Llaman verdes a las hojas, rojas a las rosas. Las variaciones de saturación y luminosidad de su amarillo les dan una sorprendente variedad de impresiones. Mientras nosotros aprendemos a confiar en las diferencias de color, sus mentes se entrenan valorando la luminosidad… En general, los daltónicos del rojo y del verde no son conscientes de su defecto, y piensan que nosotros vemos las cosas con los mismos matices con los que las ven ellos. No tienen razón alguna para advertir un conflicto. Si hay una discusión, nos consideran confusos a *nosotros*, y no imperfectos a *ellos mismos.* Nos oyen decirles verdes a las hojas, y sea cual sea el matiz que las hojas tienen para ellos, las llaman verdes.[168]

Comentando este paso, Marshall Sahlins (1975) no sólo insiste en la tesis de que el color es una cuestión cultural, sino que observa que en todos los tests de visión de los colores se da por hecho que los términos de color denotan, en primer lugar, las propiedades inmanentes de una sensación. En cambio, cuando se enuncia un término de color, no se apunta directamente a un estado del mundo sino, al contrario, se está vinculando o poniendo en correlación ese término con lo que yo llamaría un Tipo Cognitivo y un Contenido Nuclear. La enunciación del término está determinada, obviamente, por una determinada sensación, pero la transformación de los estímulos sensoriales en un percepto está determinada de alguna manera por la relación semiótica entre la expresión lingüística y el *contenido* vinculado a ella culturalmente.

Por otra parte, ¿a qué experiencia sensorial nos referimos cuando pronunciamos el nombre de un color? La Sociedad Óptica de América clasifica una cantidad de entre 7,5 y 10 millones de colores que en teoría pueden distinguirse. Un artista entrenado puede distinguir y nombrar muchísimos colores, que la industria de los pigmentos ofrece e indica mediante números. Pero el test Famsworth-Munsell, que incluye 100

colores, demuestra que el índice medio de distinción es muy poco satisfactorio. No sólo la mayoría de los individuos no tiene medios lingüísticos con los que categorizar esos 100 colores, sino que aproximadamente el 68 por ciento de la población (excluidos los individuos anormales) obtiene una puntuación total entre 20 y 100 errores en el primer test, que concierne a la reorganización de estos colores en una escala continua de gradaciones. La mayor recopilación de nombres ingleses de colores cuenta con más de 3.000 términos,[169] pero sólo ocho de ellos se emplean normalmente.[170]

La competencia cromática media está representada mejor por los siete colores del arco iris, con sus respectivas longitudes de onda en milimicras. Esta tabla podría constituir una especie de metalenguaje cromático que garantiza la traducción, una «lengua» internacional mediante cuya referencia cualquiera podría establecer a qué porción de espectro cromático nos estamos refiriendo:

800-650…Rojo
640-590…Naranja
580-550…Amarillo
540-490…Verde
480-460…Azul
450-440…Índigo
430-390…Violeta

Por desgracia, este lenguaje no nos ayuda a comprender qué querían decir Aulo Gelio y sus amigos. Esta segmentación parece corresponder a nuestra experiencia común, pero no a la experiencia de los hablantes latinos, si efectivamente es verdad que no distinguían claramente entre verde y azul. Creo que los hablantes rusos segmentan la gama de las longitudes de onda que nosotros llamamos *azul marino* o *azul* en distintas porciones, *goluboi* y *sinei.* Los hindúes consideran el rojo y el naranja una única unidad pertinente. Y contra los 3.000 colores que, según David y Rose Katz (1960, § 2), reconocen y nombran con 3.000 términos distintos los maoríes de Nueva Zelanda, están, según Conklin (1955: 339-342) los

hanunóo de Filipinas, con una oposición particular entre un código restringido público y los códigos elaborados más o menos individuales.

Éstos reconocen dos niveles de contraste cromático. Pasemos por alto el segundo, que incluye centenares de categorías sobre las que parece haber escasa unanimidad, y que parecen diferenciarse según el sexo y la actividad. El primer nivel contempla cuatro categorías, recíprocamente exclusivas, con extensión desigual y límites imprecisos y deshilachados, pero bastante definibles en el centro. Sin entrar en detalles, *mabi:ru* incluye la gama habitualmente cubierta, en las lenguas occidentales, por el negro, violeta, índigo, azul marino, verde oscuro, gris y matices profundos de otros colores y mezclas; *malagti* se refiere al blanco y a los tonos muy ligeros de otros colores y mezclas; *marara* al castaño, al rojo, al naranja, al amarillo, y a mezclas en las que predominan estos colores; *malatuy* al verde claro y a mezclas de verde, amarillo y marrón claro.

Evidentemente esta división del espectro depende de criterios culturales y de exigencias materiales. Parece que, en primer lugar, se delinea una oposición entre claro y oscuro (*lagti* vs *biru*), luego una oposición entre sequedad o aridez y humedad y jugosidad (*rara* vs *latuy*), relevante para las plantas (visto que casi todas exhiben partes frescas, a menudo «verdosas»). Una sección húmeda de bambú recién cortado es *malatuy* y no *marara*.

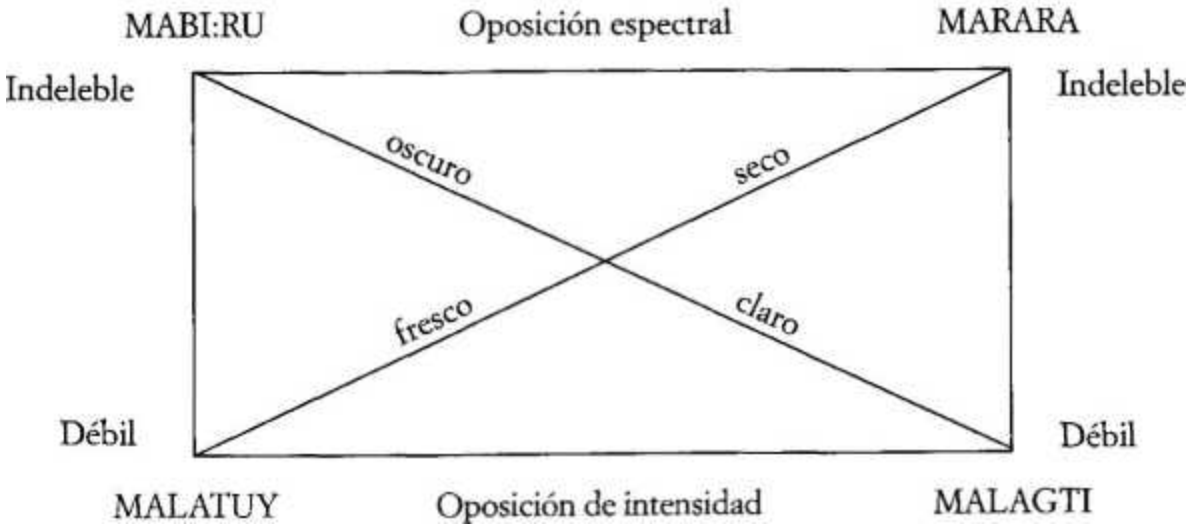

FIGURA 11

En cambio, las partes de plantas secas o maduras, como el bambú amarillento o granos de maíz seco, son *marara.* Una tercera oposición, transversal con respecto a las precedentes, es la de las sustancias indelebles, contrapuestas a las pálidas y descoloridas o incoloras (*mabi:ru* y *marara* vs *malagti* y *malatuy).*

Intentemos organizar ahora el sistema hanunóo para hacerlo comparable con nuestro sistema espectral como muestra la figura 12.

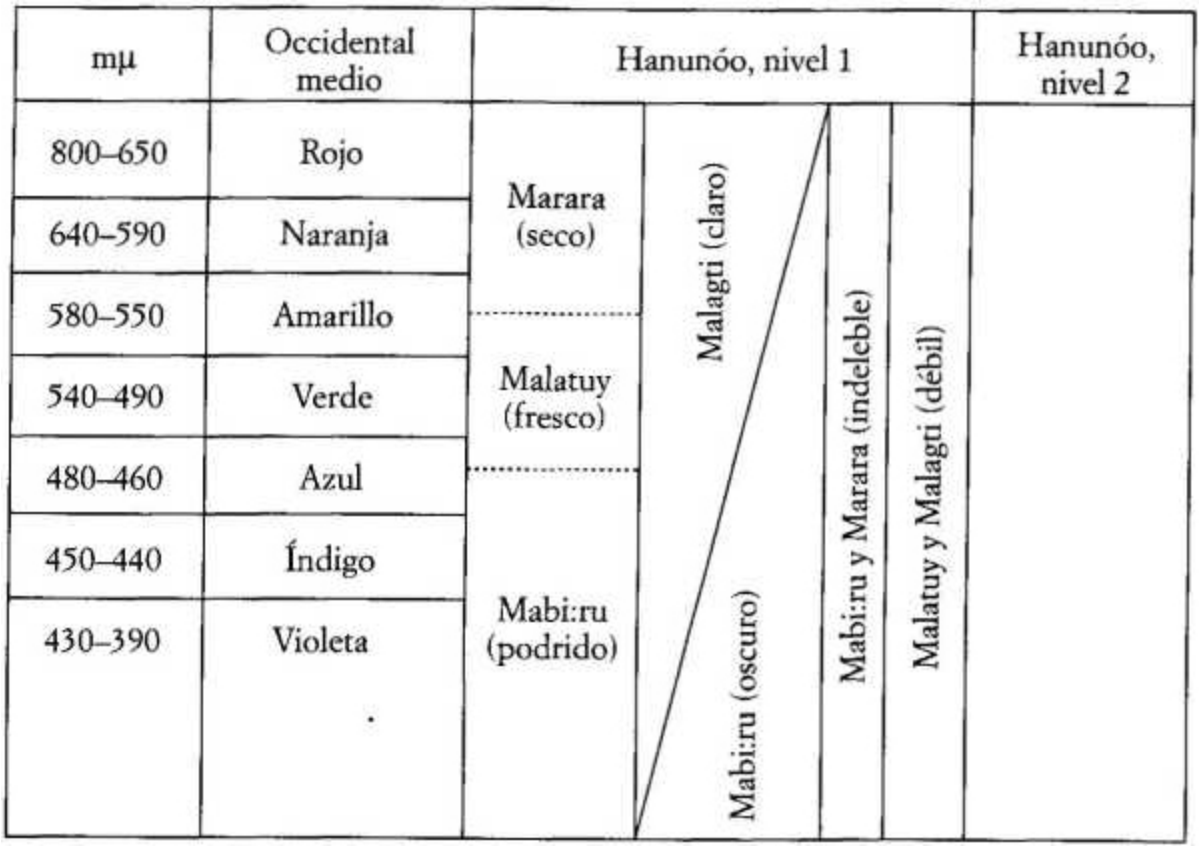

FIGURA 12

Esta reconstrucción constituye un sistema de oposiciones y de límites recíprocos. Geopolíticamente hablando, un territorio nacional es un concepto negativo: es la clase de todos los puntos no incluidos en los territorios limítrofes. En cualquier sistema, ya sea geopolítico, cromático, o léxico, las unidades se definen no en sí mismas sino en términos de oposición y posición con relación a otras unidades, no puede haber una unidad sin un sistema. En este sistema el espacio del contenido pertinente

de *malatuy* está determinado por su límite septentrional (allende el cual está *marara*) y por su confín meridional (allende el cual está *mabi:ru*). Si tuviéramos que traducir un texto hanunóo, podríamos decir que una fruta está podrida, o jugosa, o amarilla o rojiza, según cómo el contexto haga pertinente su color aproximado, su grado de sequedad o su comestibilidad (es decir, según lo que verdaderamente le interesa al que está realizando la acción).

Considerando este esquema (del que no es responsable Conklin), podemos encaminarnos a resolver el enigma de Aulo Gelio, introduciendo en esta tabla comparativa que muestra la figura 13 también sus divisiones cromáticas, aun con azarosa aproximación,

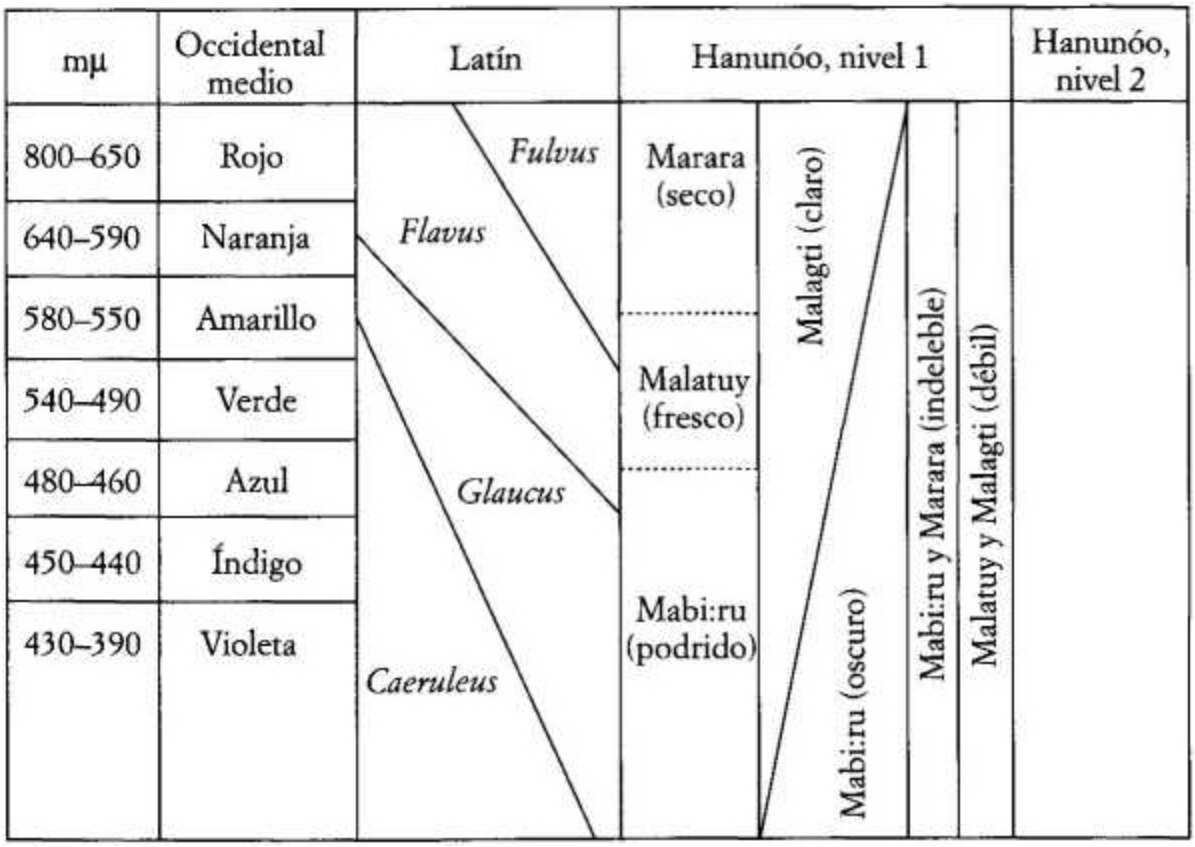

FIGURA 13

Roma, en el siglo n d. C., era una abigarrada encrucijada de muchas culturas. El Imperio controlaba Europa desde España hasta el Rin, desde Inglaterra hasta el norte de África y Oriente Próximo. Todas esas culturas,

con las propias sensibilidades cromáticas, estaban presentes en el crisol romano. Aulo Gelio estaba intentando juntar los códigos de por lo menos dos siglos de literatura latina y los códigos de distintas culturas no latinas. Gelio debe de haber considerado segmentaciones culturales distintas y posiblemente contrastantes del campo cromático. Ello explicaría las contradicciones de su análisis y la desazón cromática advertida por el lector moderno. Su calidoscopio no es coherente: nos parece que miramos una pantalla televisiva temblorosa, con algo roto en los circuitos electrónicos, donde los colores se mezclan y la misma cara pasa, en el espacio de pocos segundos, del amarillo al naranja o al verde. Determinado por su información cultural, Gelio no puede encomendarse a sus percepciones personales, si las hay, y parece llevado a ver el oro tan rojo como el fuego, y el azafrán tan amarillo como los matices verdosos de un caballo azul. No sabemos y no lo sabremos nunca cómo percibía realmente Gelio su *Utnwelt*; por desgracia, nuestra única prueba de lo que veía y pensaba es lo que dijo, y hay que sospechar que era prisionero de su confusión cultural.

En cualquier caso, este episodio histórico nos confirma que: (i) existen segmentaciones distintas del *continuum* espectral y (ii) no existe, por lo tanto, una lengua universal de los colores; sin embargo, (iii) no es imposible la traducción de un sistema de segmentación al otro: comparando modos distintos de segmentar el espectro, conseguimos divisar qué puede entender el indígena hanunóo cuando pronuncia una palabra determinada; (iv) establecer una tabla comparativa como la de la figura 13 significa ejercer nuestra facultad de poliglotismo; (v) ciertamente, para elaborar la tabla de la figura 13 hemos hecho referencia a un parámetro de referencia, que es la división científica del espectro, y en ese sentido hemos manifestado cierto etnocentrismo, por supuesto (pero en efecto hemos hecho lo único que podíamos hacer: partir de lo conocido para llegar a comprender lo desconocido).[171]

Con todo, si conseguimos entender de alguna manera la segmentación hanunóo, quedamos más perplejos ante el ensayo que acabamos de intentar de reconstrucción (absolutamente conjetural) de la segmentación «poética» a la que Gelio se refería. Si aceptamos que la reconstrucción del sistema cromático hanunóo es fiel, también nosotros seremos capaces de usar

términos distintos para distinguir un albaricoque maduro recién cogido de uno secado al sol (aunque en nuestra lengua tenderíamos a verlos más o menos del mismo color). Con los términos poéticos, en cambio, no hemos intentado aludir a un posible sistema, sino a sugerir (a modo de ejemplo) cómo pueden delinearse derroteros a través del espectro, difíciles de determinar.

En otras palabras, en la figura 13, lo que la columna reservada a la terminología latina quiere invitarnos a pensar es que los poetas latinos (si no necesariamente en calidad de seres percipientes, por lo menos en calidad de poetas) eran menos sensibles a las oposiciones y a las gradaciones espectrales netas, y más sensibles a las mezclas ligeras de colores espectralmente alejados. Parece que no estaban interesados en los pigmentos, sino en los efectos perceptivos debidos a la acción combinada de la luz, de las superficies, de la naturaleza y de las finalidades de los objetos. De esta forma una espada podía ser *fulva* como el diaspro porque el poeta veía el rojo de la sangre que podía verter. Por otra parte, hemos observado que Valéry veía el mar con los reflejos de un tejado de pizarra. He aquí por qué las descripciones cromáticas citadas por Gelio nos recuerdan más algunos cuadros de Franz Marc o del primer Kandinsky que un poliedro cromático científico.

Con su sensibilidad decadente (y, por lo tanto, sincrética), Gelio tendía a interpretar la creatividad poética y la invención como un código socialmente aceptado; parece claro que, en todos los ejemplos que cita, el poeta intentaba suspender la propia receptividad cromática habitual y ver un universo de colores *extrañado*, precisamente en el sentido del efecto de extrañamiento de los formalistas rusos. El discurso del poeta simplemente nos invitaba a volver a mirar el *continuum* de nuestra experiencia cromática como si nunca hubiera sido segmentado, o como si la segmentación en la que nos apoyábamos hubiera de ponerse en juego. Nos pedía que volviéramos a considerar un caballo, el mar y las sandías para descubrir si no hay nada que los reúna, a pesar de las provincias separadas a las que nuestro código cromático las ha relegado.

14.5. Último «folio»

Creo que un traductor de estos poetas, en lugar de remitirse a un diccionario corriente para ver si una espada puede decirse de verdad *fulva*, debe remitirse a una especie de tabla comparativa ideal del tipo de nuestra figura 13.

Sólo así podrá decidir cómo traducir, en un determinado contexto, términos como *rutilus, luteus* o *spadix.* Sí voy a buscar *spadix* en el diccionario latino, veo que es el color de un caballo bayo o el de un dátil, y en botánica es también una rama desgajada o un *espádice* (una inflorescencia en forma de espiga). El diccionario es, a lo sumo, un punto de partida. Es preciso intentar pensar el mundo como el poeta podría haberlo visto, y a ello debe llevar la interpretación del texto. Después de lo cual, la elección del término adecuado será o *target oriented,* por lo que traduciríamos «rojo negruzco», o *source oriented,* por lo que elegiríamos *spadix* o *espádice,* para hacer sentir al lector *Das Fremde,* el extrañamiento que obliga a pensar un mundo cromático arcaico.

La elección entre *rojo negruzco* y *espádice* será cuestión de negociación, entre traductor, lector y autor originario (mejor dicho, el texto que nos ha dejado como único testimonio de sus intenciones).

Que es, en definitiva, lo que he intentado decir hasta ahora. La invocada «fidelidad» de las traducciones no es un criterio que lleva a la única traducción aceptable (por lo que hay que revisar incluso la altanería y la condescendencia sexista con la que se mira a veces a las traducciones «bellas pero infieles»). La fidelidad es, más bien, la tendencia a creer que la traducción es siempre posible si el texto fuente ha sido interpretado con apasionada complicidad, es el compromiso a identificar lo que para nosotros es el sentido profundo del texto, y la capacidad de negociar en todo momento la solución que nos parece más justa.

Si consultan cualquier diccionario, verán que entre los sinónimos de *fidelidad* no está la palabra *exactitud.* Están, más bien, *lealtad*, *honradez*, *respeto*, *piedad.*

Apéndice I

Herman Melville, *Moby Dick*, capítulo 110

> Upon searching, it was found that the casks last struck into the hold were perfectly sound, and that the leak must be further off. So, it being calm weather, they broke out deeper and deeper, disturbing the slumbers of the huge ground-tier butts; and from that black midnight sending those gigantic moles into the daylight above. So deep did they go, and so ancient, and corroded, and weedy the aspect of the lowermost puncheons, that you almost looked next for some mouldy corner-stone cask containing coins of Captain Noah, with copies of the posted placards, vainly warning the infatuated old world from the flood.

Traducción al italiano de Bernardo Draghi:

> A una prima ispezione; si accertò che le botti calate nella stiva per ultime erano perfettamente sane. La falla doveva quindi essere più in basso; Perciò, approfittando del bel tempo, si esplorò sempre più a fondo, disturbando il sonno delle enormi botti dello strato inferiore e spedendole come giganteschi talponi da quella nera mezzanotte alla viva luce del giorno. Ci si spinse così a fondo, e così antico, corroso e marcescente era l’aspetto delle botti più grandi e profonde, che a quel punto ti saresti quasi aspettato di veder comparire un canterano ammuffito con il gruzzolo di capitan Noè e le copie dei manifesti invano affissi per mettere in guardia dal diluvio quell’antico mondo presuntuoso.

Traducción automática al italiano:

> Al cerco, fu trovato che i barili durano scioperato nella presa era perfettamente suono, e che la crepa deve essere più lontano. Cosí, esso che è tempo calmo, loro ruppero fuori più profondo e più profondo e disturbano i sonni dell'enorme macinato-strato le grosse botti; e da quel nero spedendo mezzanotte quelle talpe gigantesche nella luce del giorno sopra di. Così profondo fece loro vanno; e così antico, e corrose, e coperto d'erbacce l'aspetto del puncheons del più basso che Lei cercò pressoché seguente del barile dell'angolo-pietra ammuffito che contiene monete di Capitano Noah, con copie degli affissi che avverte vanamente il vecchio mondo infatuato dall'inondazione.

Traducción al castellano de José María Valverde:

> Al buscar, se encontró que los toneles entrados en la bodega en último lugar estaban perfectamente sanos, y que el escape debía de estar más adentro. Así que, estando tranquilo el tiempo, se metieron cada vez más hondo, interrumpiendo los sueños de los enormes toneles de la carga del fondo, y haciendo subir aquellas gigantescas moles desde su negra medianoche a la luz del día de arriba. Tan hondo llegaron, y tan antiguo, corroído y algoso era el aspecto de las pipas de más abajo, que casi se esperaba encontrar después algún mohoso barril en un rincón que contuviera monedas del capitán Noé, con ejemplares de los carteles que se pegaron en vano para avisar al infatuado viejo mundo sobre el Diluvio.

Traducción al castellano de Jaime Uribe:

> Los últimos barriles estibados estaban perfectamente indemnes, así que el escape debía estar más abajo. De modo que, como el tiempo estuviera en calma, siguieron reconociendo, perturbando la siesta de los enormes envases alineados, e izando aquellas moles enormes desde la

penumbra de la medianoche a la luz del día, arriba. Tan corroídos, mohosos y antiguos parecían los barriles del fondo, que casi se tenía la idea de buscar alguna mocheta que contuviera monedas del capitán Noé con los carteles avisando en vano del diluvio al necio mundo antiguo.

Traducción al castellano de Babel Fish:

Sobre buscar, fue encontrado que los barriles pulsados por último en el asimiento eran perfectamente sanos, y que el escape debe ser más futuro apagado. Así pues, él que era tiempo tranquilo, explotaron más profundo y más profundo, disturbando los slumbers de la tierra-grada enorme empalma; y de esa medianoche negra que envía esos topos gigantescos en la luz del día arriba. Tan profundamente fueron, y así que antiguo, y corroído, y weedy el aspecto de los puncheons más más bajos, que usted casi miraba después para un poco de barril mohoso de la piedra angular que contenía monedas de capitán Noah, con las copias de los carteles fijados, vainly adviniendo el viejo mundo enamorado de la inundación.

Apéndice II
Oír «Sylvie»

J’étais le seul garçon dans cette ronde, où j’avais amené ma compagne toute jeune encore, Sylvie, une petite filie du hameau voisin, si vive et si fraîche, avec ses yeux noirs, son profil régulier et sa peau légèrement hâlée!… Je n’aimais qu’elle, je ne voyais qu’elle, —jusque-là! A peine avais-je remarqué, dans la ronde où nous dansions, une blonde, grande et belle, qu’on appelait Adrienne. Tout d’un coup, suivant les regles de la danse, Adrienne se trouva placée seule avec moi au milieu du cercle. Nos tailles étaient pareilles. On nous dit de nous embrasser, et la danse et le choeur tournaient plus vivement que jamais. En lui donnant ce baiser, je ne pus m’empêcher de lui presser la main. Les longs anneaux roulés de ses cheveux d’or effleuraient mes joues. De ce moment, un trouble inconnu s’empara de moi.

Ero il solo ragazzo in quella ronda, dove avevo condotto la mia compagna ancora giovinetta, Sylvie, una fanciulla della frazione vicina, così viva e fresca, con i suoi occhi neri, il suo profilo regolare e la sua carnagione leggermente abbronzata!… Non amavo che lei, non vedevo che lei, —sino a quel punto! Avevo appena scorto, nel giro della danza, una bionda, alta e bella, che chiamavano Adrienne. A un tratto, seguendo le regole del bailo, Adrienne si trovò sola con me, proprio al centro del cerchio. Eravamo di pari statura. Ci dissero di baciarci, e la danza ed il coro volteggiavano ancor più vivad. Nel darle quel bacio, non potei trattenermi dallo stringerle la mano. I lunghi anelli morbidi dei suoi capelli d’oro mi sfioravan la guancia. Da quell’istante, mi prese un turbamento ignoto *(Eco).*

Io ero l’unico ragazzo nel girotondo. Vi avevo condotto la mia compagna ancora bambina, Sylvie, una fanciullina del casale accanto, così vivace e così fresca, con i suoi occhi neri, il profilo regolare e la pelle lievemente abbronzata!… Non amavo che lei, non vedevo che lei, fino a quel momento! Avevo notato appena nel girotondo in cui si danzava una bionda, alta e bella, che chiamavano Adrienne. A un tratto, secondo le regole della danza, Adrienne si trovò sola con me in mezzo al cerchio. Eravamo di eguale statura. Ci dissero di baciarci, mentre il coro e la danza giravano più svelti che mai. Dandole quel bacio non potei fare a meno di stringerle la mano. I lunghi boccoli attorcigliati dei suoi capelli d’oro mi sfioravano le gote. Da quell’attimo un turbamento sconosciuto si impadronì di me *(Calamandrei).*

Ero l’unico ragazzo del girotondo, dove avevo condotto la mia compagna ancora bambina, Silvia, una fanciullina del casale accanto, vivace e fresca, con i suoi occhi neri, il profllo regolare e la pelle leggermente abbronzata… Non amavo che lei, non vedevo che lei, fino a quel momento! E avevo appena notato nel girotondo in cui danzavamo una bionda alta e bella che chiamavano Adriana. D’un tratto seguendo le regole della danza Adriana si trovò sola con me in mezzo al cerchio. La nostra statura era uguale. Ci dissero che dovevamo baciarci, mentre la danza e il coro giravano più vorticosamente che mai. Baciandola non potei fare a meno di stringerle la mano. Le lunghe anella attorcigliate dei suoi capelli d’oro sfiorarono le mie gote. Da quell’istante un turbamento strano si impossessò di me *(Debenedetti).*

Io ero l’unico ragazzo in quel girotondo, al quale avevo condotto Silvia, la mia giovanissima compagna, una fanciulletta del vicino villaggio, tanto viva e fresca, coi suoi occhi neri, il profilo regolare e la pelle leggermente abbronzata!… Fino a quel momento non amavo che lei, non vedevo che lei! Avevo appena notato, nel girotondo che ballavamo, una ragazza bionda, alta e bella, che si chiamava Adriana. A un certo punto, seguendo le regole della danza, Adriana venne a trovarsi sola con me nel centro del circolo: Le nostre stature erano uguali. Ci fu ordinato di baciarci, e la danza e il coro

giravano sempre più animatamente. Nel porgerle il bacio, non seppi trattenermi dal premerle la mano. Le lunghe anella dei suoi capelli d'oro mi sfioravano le guanee. Da quell'istante, un ignoto turbamento s'impadronì di me (*Macrì*).

Io ero il solo ragazzo in quel bailo al quale avevo condotto la mia compagna ancor giovinetta, Silvia, una bambina del villaggio vicino, così viva e fresca, con quegli occhi neri, il profilo regolare e la pelle leggermente abbronzata!… Non amavo che leí, non vedevo che lei, sino a quel momento! Avevo notato appena, nel giro in cui ballavamo, una bionda, alta e bella, che tutti chiamavano Adriana. A un tratto, seguendo le regole della danza, Adriana si trovò sola con me in mezzo al cerchio. Le nostre stature erano eguali. Ci fu detto di baciarci, e la danza e il coro giravano più vivamente che mai. Dandole quel bacio, non potei fare a meno di stringerle la mano. I lunghi riccioli dei suoi capelli d'oro mi sfioravano le guanee. Da questo istante, un turbamento sconosciuto s'impadronì di me (*Giardini*).

Traducciones españolas:

Era yo el único chico en aquel corro, adonde había llevado a mi compañera aún muy jovencita, Sylvie, una niña de la aldea vecina, ¡tan vivaracha y tan lozana, con sus ojos negros, su perfil regular y su piel ligeramente bronceada!… No la amaba más que a ella, no la veía sino a ella —¡hasta aquel momento! Apenas había advertido, en el corro en el que bailábamos, a una rubia, alta y guapa, a quien llamaban Adrienne. De pronto, siguiendo las reglas del baile, Adrienne se halló sola conmigo en el medio del círculo. Nuestra estatura era la misma. Nos dijeron que nos diéramos un beso, y el baile y el corro giraban con más viveza que nunca. Al darle aquel beso, no pude evitar oprimirle la mano. Me rozaban las mejillas los largos tirabuzones de sus cabellos de oro. Desde aquel momento se apoderó de mí una desconocida turbación (*Cantero).*

Yo era el único chico en aquel corro, al que había traído a mi amiga, aún muy joven, Sylvie, una muchacha de la aldea vecina, tan alegre y tan vivaracha, con sus ojos negros, su perfil regular y su piel ligeramente

tostada… Yo sólo la amaba a ella, sólo la veía a ella —¡hasta entonces!—. Apenas había reparado, en el corro en el que bailábamos, en una muchacha rubia, alta y hermosa, a quien llamaban Adrienne. De pronto, siguiendo las reglas de la danza, Adrienne se encontró sola conmigo en medio del círculo. Éramos de la misma estatura. Nos dijeron que nos besáramos, y la danza y el coro giraban más deprisa que nunca. Al darle aquel beso, no pude evitar apretarle la mano. Los largos anillos enrollados de sus cabellos de oro rozaban mis mejillas. En aquel momento, se apoderó de mí una turbación desconocida. La muchacha tenía que cantar para poder regresar al corro. Nos sentamos a su alrededor, e inmediatamente, con una voz fresca y penetrante, levemente velada, como la de las chicas de aquel país brumoso, cantó una de aquellas canciones antiguas llenas de melancolía y amor, que siempre cuentan las desdichas de una princesa encerrada en su torre por voluntad de un padre que la castiga por haber amado. La melodía se terminaba a cada estrofa con uno de aquellos trinos temblorosos que realzan tan bien las voces jóvenes, cuando imitan con un escalofrío modulado la voz trémula de una anciana (*Todó*).

Yo era el único muchacho en aquel corro; había llevado hasta allí a mi amiga Sylvie, una jovencita de la aldea vecina, casi niña todavía, ¡tan viva y tan lozana, con sus ojos negros, su perfil regular y la piel ligeramente tostada!… Era la única que amaba, la única que veía —¡de momento!— porque acababa de descubrir apenas, en el corro donde estábamos bailando, a una joven rubia, alta y hermosa, que se llamaba Adrienne. De pronto, siguiendo las reglas de la danza, Adrienne se encontró situada sola conmigo en medio del círculo. Éramos de una estatura parecida. Nos dijeron que nos diéramos un beso y yo sentí en ese instante que la danza y la música giraban con más vértigo que nunca. Al darle aquel beso, no pude contenerme y le estreché la mano. Los largos tirabuzones de sus cabellos de oro rozaron mis mejillas. A partir de ese momento una turbación desconocida se apoderó de mí. La bella debía cantar si quería reincorporarse al baile. Todos se sentaron a su alrededor y, entonces, con una voz fresca y penetrante, aunque ligeramente velada, como las de las muchachas de los países brumosos, cantó una de esas antiguas romanzas llenas de amor y melancolía, que

cuentan siempre las desdichas de una princesa encerrada en su torre por voluntad de un padre que la castiga porque ha amado. La melodía se acababa en cada estrofa con esos trinos temblorosos que tan bien consiguen las voces jóvenes cuando imitan, con un estremecimiento modulado, la trémula voz de sus antepasadas *(Mas).*

Era yo el único muchacho de este corro, y a él había yo llevado a mi compañera, muy joven aún, Silvia, una niña de la aldea vecina, ¡tan viva y tan fresca, con sus ojos negros, su perfil regular y su piel ligeramente curtida!… ¡Yo no quería a nadie sino a ella, no veía sino a ella hasta entonces! Apenas me había fijado, en el corro en que nosotros bailábamos, en una rubia crecida y bella que llamaban Adriana. De pronto, por azar de las reglas de la danza, Adriana y yo nos encontramos solos en medio del círculo. Nuestras estaturas eran semejantes. Se nos dijo que nos abrazásemos, y la danza y el corazón giraban más vivamente que nunca. Al darle un beso no pude menos que apretarle la mano. Los largos tirabuzones rizosos de sus cabellos de oro me rozaban las mejillas. Desde este momento una turbación desconocida se apoderó de mí. La bella tenía que cantar para adquirir de nuevo el derecho a entrar en la danza. Se sentaron todos en torno de ella, y enseguida, con una voz fresca y penetrante, ligeramente velada, propia de las jóvenes de este país brumoso, cantó una de esas viejas romanzas llenas de melancolía y de amor que nos cuentan invariablemente las cuitas de una princesa encerrada en una torre por voluntad de un padre que la castiga por haber amado. A cada estancia la melodía terminaba en uno de esos trémulos trinos que tanto realzan las voces juveniles cuando imitan con un matizado estremecimiento la voz temblorosa de los abuelos (*Chabás*).

Era el único chico del corro que había llevado a mi compañera, Sylvie, muy joven aún, una niña de la vecina aldea, que exhalaba vivacidad y ternura, y tenía los ojos negros, un perfil regular y la piel ligeramente bronceada. Sólo la quería a ella, sólo tenía ojos para ella… ¡hasta aquel momento! Apenas me había fijado en una chica rubia, alta y hermosa, que formaba parte del corro en el que bailábamos y que se llamaba Adrienne.

De repente, siguiendo las reglas de la danza, Adrienne se encontró a mi lado, quedándonos los dos, solos, en medio del círculo. Éramos de igual estatura. Pidieron que nos besáramos, y la danza y el corro giraban más vertiginosamente que nunca. Al besarla, no pude evitar estrecharle la mano. Los largos rizos de sus cabellos dorados rozaron mi mejilla. Desde aquel momento, una turbación desconocida se apoderó de mí. La hermosa muchacha tenía que cantar una canción para recobrar el derecho a reincorporarse al baile. Nos sentamos a su alrededor, y, acto seguido, con voz fresca y penetrante, ligeramente velada, característica de las muchachas de esta brumosa región, cantó uno de esos romances antiguos, llenos de melancolía y de amor, que suelen narrar los infortunios de una princesa encerrada en una torre por deseo de un padre que la castiga por sus amores. En cada estrofa, la melodía terminaba con esos trémulos que tan acertadamente acentúan las voces juveniles cuando, con modulado estremecimiento, imitan la voz temblorosa de las abuelas *(Moix).*

Yo era el único muchacho en esta ronda, a la que había llevado a mi joven compañera, Silvia, una jovencita de la aldea vecina, ¡tan viva y tan fresca, con sus ojos negros, su perfil regular y su piel ligeramente tostada…! Yo no amaba a nadie más que a ella, y para mí no existía más que ella… hasta entonces. Apenas si me había fijado en la rueda en que danzábamos en una rubia, alta y bella, que se llamaba Adriana. De pronto, siguiendo las reglas de la danza, Adriana se encontró sola conmigo en medio del círculo. Nuestras estaturas eran casi iguales. Se nos dijo que nos besásemos, y la danza y el corro dieron vuelta con más ligereza que nunca. Al darle el beso no pude dejar de apretar su mano. Los largos bucles rizados de sus cabellos de oro rozaban mis mejillas. Desde ese momento, una turbación desconocida se apoderó de mí. La hermosa joven debía cantar para tener derecho a entrar de nuevo en el baile. Se formó el corro alrededor de ella, y bien pronto, con una voz fresca y penetrante, ligeramente velada, como la de todas las hijas de aquel país brumoso, cantó uno de esos antiguos romances llenos de melancolía y de amor, que refieren siempre las desgracias de una princesa encerrada en su torre por la voluntad de un padre, que la castiga por haber amado. La melodía acababa, en cada

estancia, con los trinos temblorosos que hacen valer mejor las voces jóvenes cuando imitan, con un estremecimiento modulado, la voz trémula de las abuelas (*Colombina*).

Yo era el único muchacho de aquel corro, y a él había llevado a mi compañera Silvia, una chiquilla de una aldea vecina, vivaracha y fresca, de ojos negros, de perfil correcto y de piel suavemente tostada… La amaba, a ella y a ninguna más; ¡no veía nada más que a ella, hasta aquel momento! Acababa de darme cuenta de una rubia alta y bonita que formaba parte del corro, cuando he aquí, que siguiendo las leyes del juego que se estaba bailando, esa muchacha, que se llamaba Adriana, se encontró colocada ante mí, ambos solos en medio del círculo. Teníamos la misma estatura. Nos ordenaron que nos besásemos, y las danzantes se pusieron a dar vueltas más aprisa que nunca. Al besarla no pude contenerme en estrecharle las manos. Los bucles de oro de su cabellera me rozaban las mejillas. Desde aquel momento me sentí poseído de una turbación desconocida. La muchacha bella debía cantar si quería conseguir el derecho de reincorporarse al corro. Todos se sentaron en el suelo a su alrededor, y con voz fresca y penetrante, levemente velada, como la que tienen las muchachas de esa comarca brumosa, se puso a cantar una de aquellas viejas romanzas, saturadas de melancolía y amor, que suelen explicar la desgracia de una princesa recluida en una torre, por la voluntad de un padre que la quiere castigar por un pecado de amor. La melodía acababa en cada estrofa con aquellos trémulos trinos que las voces jóvenes saben hacer tan bien cuando con un temblor modulado, imitan la voz insegura de las abuelas *(Esclasans).*

Era yo el único muchacho del corro mencionado, y a él había llevado a mi amiguita, Sylvie, muy joven todavía, casi una niñita de la aldea vecina, tan vivaracha y tan fresca como negros resultaban sus ojos, regular su perfil y su piel ligeramente curtida… ¡No me gustaba más que ella, sólo para ella tenía ojos hasta entonces. Apenas si me había fijado, por tanto, en la rueda en que danzábamos, en una rubia crecida y hermosota a la que llamaban Adrienne. Mas de pronto, por azar de las reglas del baile, Adrienne se encontró sola a mi lado en mitad del círculo. Nuestras estaturas eran

semejantes. Se nos animó a que nos besáramos, mientras que la danza y el coro de voces comenzaban a adquirir más y más intensidad. Al darle el beso no pude impedirme estrechar su mano. Los grandes bucles rizados de sus cabellos de oro me rozaron las mejillas. En aquel mismo momento, una desazón desconocida se apoderó de mí. La linda jovencita debía cantar para adquirir de nuevo el derecho de reincorporarse a la danza. Nos sentamos alrededor de ella y, al instante, con voz fresca y penetrante, ligeramente velada como la de todas las jóvenes de aquel brumoso país, comenzó a entonar una de aquellas antiguas romanzas llenas de melancolía y de amor en las que se relatan siempre las cuitas de una princesa encerrada en su torre por voluntad de un padre que la castiga por haber amado. En cada estancia, la melodía acababa mediante uno de esos trémulos trinos que tanto realzan las voces juveniles cuando imitan con un modulado estremecimiento la voz temblorosa de las abuelas *(Alique).*

Apéndice III
Ver «Sylvie»

Je la suivis, montant rapidement l’escalier de bois qui conduisait à la chambre. —Ô jeunesse, ô vieillesse saintes!— qui done eût songé à ternir la pureté d’un premier amour dans ce sanctuaire des souvenirs fidèles? Le portrait d’un jeune homme du bon vieux temps souriait avec ses yeux noirs et sa bouche rose, dans un ovale au cadre doré, suspendu à la tête du lit rustique. Il portait l’uniforme des gardes-chasse de la maison de Condé; son attitude à demi martiale, sa figure rose et bienveillante, son front pur sous ses cheveux poudrés, relevaient ce pastel, médiocre peut-être, des grâces de la jeunesse et de la simplicité. Quelque artiste modeste invité aux chasses princières s’était appliqué à le *pourtraire* de son mieux, ainsi que sa jeune épouse, qu’on voyait dans un autre médaillon, attrayante, maligne, **élancée dans son corsage ouvert à éhelle de rubans,** agaçant de sa mine retroussée un oiseau posé sur son doigt. C’était pourtant la même bonne vieille qui cuisinait en ce moment, courbée sur le feu de l’âtre. Cela me fit penser aux fées des Funambules qui cachent, sous leur masque ridé, un visage attrayant, qu’elles révèlent au dénouement, lorsque apparaît le temple de l’Amour et son soleil tournant qui rayonne de feux magiques. «O bonne tante, m’écriai-je, que vous étiez jolie! —Et moi donc?» dit Sylvie, qui était parvenue à ouvrir le fameux tiroir. **Elle y avait trouvé une grande robe en taffetas flambé, qui criait du froissement de ses plis.** «Je veux essayer si cela m’ira, dit-elle. Ah! Je vais avoir l’air d’une vieille fée.

«La fée des légendes éternellement jeune!…» dis-je en moi-même. — **Et déjà Sylvie avait dégrafé sa robe d’indienne et la laissait tomber à**

ses pieds. La robe étoffée de la vieille tante s'ajusta parfaitement sur la taille minee de Sylvie, qui me dit de l'agrafer. **«Oh! les manches plates, que c'est ridicule!» dit-elle. Et cependant les sabots garnis le dentelles découvraient admirablement ses bras nus,** la gorge s'encadrait dans le pur corsage aux tulles jaunis, aux rubans passés, qui n'avait serré que bien peu les charmes évanouis de la tante. «Mais finissez-en! Vous ne savez donc agrafer une robe?» me disait Sylvie. Elle avait l'air de l'accordée de village de Greuze. «Il faudrait de la poudre, dis-je. —Nous allons en trouver.» Elle fureta de nouveau dans les tiroirs. Oh! que de richesses! que cela sentait bon, comme cela brillait, comme cela chatoyait de vives couleurs et de modeste clinquant! deux éventails de nacre un peu cassés, des boites de pâte à sujets chinois, un collier d'ambre et mille fanfreluches, parmi lesquelles éclataient **deux petits souliers de droguet blanc avec des boucles incrustées de diamants d'Irlande!** «Oh! Je veux les mettre, dit Sylvie, si je trouve les bas brodés!»

Un instant après, nous déroulions **des bas de soie rose tendre à coins verts;** mais la voix de la tante, accompagnée du frémissement de la poêle, nous rappela soudain à la réalité. «Descendez vite!» dit Sylvie, et quoi que je pusse dire, elle ne me permit pas de l'aider à se chausser.

La seguii, salendo rapido la scala di legno che portava alla camera. —O beata giovinezza, o vecchiezza benedetta!— chi avrebbe dunque pensato a offuscare la purezza di un primo amore in quel santuario di ricordi fedeli? II ritratto di un giovane del buon tempo antico sorrideva con gli occhi neri e la bocea rosea, in una cornice ovale dorata, appesa al capezzale del letto di campagna. Portava l'uniforme di guardiacaccia della casa dei Condé: il suo atteggiamento piuttosto marziale, il volto roseo e affabile, la fronte pura sotto i capelli incipriati, ravvivavano quel pastello, forse mediocre, con tutte le grazie della giovinezza e della semplicità. Qualche modesto artista invitato alle cacee principesche s'era ingegnato a ritrattarlo come meglio poteva, insieme alia sua giovane sposa, che appariva in un altro medaglione, maliziosa e incantevole, **slanciata nel suo corsetto dalla vasta scollatura serrato a vespa da grandi nastri,** col visetto proteso come a provocare un uccellino che teneva sul dito. Ed era bene la stessa buona

vecchia che stava cucinando laggiù, curva sul focolare. Il che mi faceva pensare alle fate dei Funamboli quando nascondono, sotto la loro maschera grinzosa, un volto seducente, che mostrano solo all'ultimo atto, all'apparire del tempio dell'Amore con il sole che ruota irradiando i suoi magici fuochi. «O cara zia, esclamai, come eravate carina! —E io allora?» disse Sylvie, che era riuscita ad aprire l'agognato cassetto. **Vi aveva trovato una gran veste in taffettà fiammato, che cangiava colore a ogni fruscio delle sue pieghe.** «Voglio vedere se mi va bene, disse. Ah, avrò certo l'aspetto di una vecchia fata!»

«La fata eternamente giovane delle leggende!…» mi dissi. — **E già Sylvie aveva slacciato il suo abito di cotonina sfilandolo sino ai piedi.** La veste sontuosa della vecchia zia si adattò perfettamente alia figura sottile di Sylvie, che mi chiese di allacciargliela. **«Oh, come cadono male, le spalle senza sbuffo!» E tuttavia la corta merlettatura svasata di quelle maniche metteva mirabilmente in mostra le sue braccia nude,** il seno risaltava nel casto corsetto dai tulle ingialliti, dai nastri sbiaditi, che aveva fasciato ben poche volte le grazie ormai svanite della zia. «Ma andiamo! Non sapete allacciare una veste?» mi diceva Sylvie. Sembrava la fidanzata di paese di Greuze. «Ci vorrebbe della cipria, dissi. —La troveremo.» Curiosò di nuovo nei cassetti. Che meraviglie! Come tutto sapeva di buono, come brillava e gatteggiava di colori vivaci quella cianfrusaglia! Due ventagli di madreperla un poco rovinati, delle scatole di porcellana dai motivi cinesi, una collana d'ambra e mille fronzoli, tra cui brillavano **due scarpini di lana blanca con fibbie incrostate di diamantini d'Irlanda.** «Voglio proprio metterli, disse Sylvie, se appena trovo le calze ricamate!»

Un istante dopo srotolammo **delle calze di un color rosa tenero, trapunte di verde alla caviglia,** ma la voce della zia, accompagnata dallo sfrigolio della padella, ci ricondusse subito alia realtà, «Scendete subito!» disse Sylvie, e per quanto insistessi, non mi permise di aiutarla a calzarsi. *(Eco)*

La seguí, subiendo rápidamente la escalera de madera que conducía a la habitación. —¡Oh, juventud, oh, vejez santas!— ¿quién hubiera pensado en empañar la pureza de un primer amor en aquel santuario de fieles

recuerdos? El retrato de un joven de mejores tiempos pasados sonreía con sus ojos negros y su boca rosa en un óvalo con marco dorado colgado a la cabecera de la rústica cama. Llevaba el uniforme de los guardamontes de la casa de Condé; su actitud medio marcial, su rostro rosado y bondadoso, su frente limpia bajo el pelo empolvado, realzaban aquel dibujo al pastel, mediocre acaso, de las gracias de la juventud y la sencillez. Algún modesto artista invitado a las cacerías principescas se había aplicado en retratarlo lo mejor que sabía, así como a su joven esposa, a la que se veía en otro medallón, atractiva, maliciosa, **esbelta en su corpiño abierto con lazos en escalera,** provocando con su carita respingona a un pájaro colocado en su dedo. Y, sin embargo, era la misma ancianita que guisaba en aquel momento encorvada sobre el fuego del hogar. Aquello me recordó a las hadas de los Funambules, que esconden bajo su máscara arrugada un atractivo rostro, que descubren en el desenlace, cuando aparece el templo del Amor y un sol giratorio que irradia con mágicas luces. «¡Oh, querida tía, exclamé qué guapa era usted! —Anda, ¿y yo?», dijo Sylvie, que había conseguido abrir el cajón de marras. **Había encontrado en él un gran vestido de tafetán tornasolado, que crujía por lo ajado de sus dobleces.** «Voy a probar si me vale, dijo. ¡Ah! ¡voy a parecer un hada vieja!»

«¡El hada de las leyendas eternamente joven!…», dije yo entre mí. — **Y ya Sylvie se había desabrochado su vestido de india y lo dejaba caer a sus pies.** El pesado vestido de la vieja tía ajustó perfectamente a la delgada cintura de Sylvie, que me dijo que la abrochase, **«¡Oh! ¡las mangas aplastadas qué ridículas son!» dijo. Y, sin embargo, los volantes adornados con encajes descubrían admirablemente sus brazos desnudos,** el seno se enmarcaba en el limpio corpiño de tules amarillentos, de cintas marchitas, que bien poco había contenido los desvanecidos encantos de la tía. «¡Pero acabe! ¿Es que no sabe abrochar un vestido?», me decía Sylvie. Parecía la novia de aldea de Greuze. «Harían falta unos polvos, dije yo. —Los encontraremos.» Volvió a hurgar en los cajones. ¡Oh! ¡cuántas riquezas! ¡qué bien olía, cómo brillaba, que irisaciones de colores vivos y de oropel modesto! ¡dos abanicos de nácar un poco rotos, unas cajas de pasta con motivos chinos, un collar de ámbar y mil perifollos, entre los cuales resplandecían **dos zapatitos de droguete blanco con hebillas**

incrustadas de diamantes de Irlanda! «¡Oh! ¡me los quiero poner, dijo Sylvie, si encuentro las medias bordadas!»

Un instante después, desenrollábamos **unas medias de seda rosa suave con picos verdes en el tobillo;** pero la voz de la tía, acompañada del hervor de la sartén, nos devolvió de pronto a la realidad. «¡Corra, baje!», dijo Sylvie, y a pesar de todo lo que yo pude decir, no me permitió que la ayudara a calzarse (*Cantero*).

Yo la seguí, subiendo rápidamente la escalera de madera que llevaba a la habitación. ¡Oh, juventud, o vejez santas! ¿Quién habría podido empañar la pureza de un primer amor en aquel santuario de los amores fieles? El retrato de un joven de los buenos y viejos tiempos sonreía con sus ojos negros y la boca rosa, en un marco de óvalo dorado, colgado a la cabecera de la cama rústica. Llevaba el uniforme de los guardas de caza de la casa de Condé; su porte medio marcial, su rostro rosado y benévolo, su frente pura bajo el pelo empolvado, hacían resaltar aquel pastel, quizá mediocre, con las gracias de la juventud y la sencillez. Algún modesto artista invitado a las cacerías principescas se había aplicado en retratarlo lo mejor que pudo, así como a su joven esposa, a la que se veía en otro medallón, atractiva, maliciosa, esbelta en su vestido abierto con una hilera de lazos, haciendo arrumacos con los labios fruncidos a un pájaro posado sobre su dedo. Sin embargo, era la misma buena anciana que en aquel momento estaba cocinando, agachada junto al fuego del hogar. Aquello me hizo pensar en las hadas de Los Funámbulos, que esconden bajo la máscara arrugada un rostro atractivo, que desvelan en el desenlace, cuando aparece el templo del Amor y su sol giratorio que despide magníficos rayos.

—¡Oh, mi buena tía, qué hermosa erais!

—¿Y yo, pues? —dijo Sylvie que había conseguido abrir el dichoso cajón. Había encontrado allí un gran vestido de tafetán rojo que crujía con el roce de los pliegues—. Quiero ver si me queda bien —dijo—. ¡Oh, pareceré un hada vieja!

«¡El hada de la leyendas, eternamente joven!…», dije para mí. Y Sylvie ya se había desabrochado el vestido de indiana y lo dejaba caer a sus pies.

El vestido forrado de la anciana tía se ajustó perfectamente al talle delgado de Sylvie, que me pidió que lo abrochara.

—¡Oh, qué ridículas son las mangas lisas! —dijo. Y sin embargo las bocamangas adornadas con encaje descubrían admirablemente sus brazos desnudos, el escote se encuadraba en la sencilla blusa con tules amarillentos, con lazos pasados, que bien poco había ceñido los encantos desvanecidos de la tía.

—¡Acabe ya! ¿Es que no sabe abrochar un vestido? —me decía Sylvie. Tenía el aspecto de la novia de pueblo de Greuze.

—Necesitaría polvos —dije yo—. Seguro que encontramos.

Volvió a husmear en los cajones. ¡Oh! ¡Cuántas riquezas! ¡Qué bien olía aquello, cómo brillaba, cómo tornasolaba con vivos colores y modestos oropeles! ¡Dos abanicos de nácar algo gastados, cajas de pasta con motivos chinos, un collar de ámbar y mil chucherías, entre las que brillaban dos zapatitos de droguete blanco con hebillas incrustadas de diamantes de Irlanda!

—¡Oh! ¡Quiero ponérmelos —dijo Sylvie—, si encuentro unas medias bordadas!

Al cabo de un momento, estábamos desenrollando unas medias de seda rosa claro con las puntas y talones verdes; pero la voz de la tía, acompañada por el crepitar de la sartén, nos devolvió de repente a la realidad.

—¡Baje enseguida! —dijo Sylvie, y por más que le dije, no permitió que la ayudara a calzarse *(Todó).*

La seguí por las escaleras de madera que llevaban a la habitación. ¡Oh, santa juventud, oh, santa vejez! ¿Quién se habría atrevido a empañar la pureza de un primer amor en aquel santuario de tan fieles recuerdos? El retrato de un joven de los buenos viejos tiempos sonreía con sus negros ojos y su boca sonrosada desde un óvalo montado en un marco dorado, que había a la cabecera de una rústica cama. Llevaba el uniforme de los guardamontes de la casa de Condé; su actitud casi marcial, su rostro sonrosado y bonachón, su frente pura bajo los cabellos empolvados, realzaban aquel pastel, quizá mediocre, con las gracias de la juventud y la sencillez. Sin duda algún artista modesto invitado a las cacerías

principescas lo había representado con esmero, así como a su joven esposa, que aparecía en otro medallón, atractiva, maliciosa, esbelta en su corpiño abierto con lazos en escalera apenas anudados, y mirando juguetona a un pájaro que tenía posado sobre un dedo. Y, sin embargo, la misma anciana encantadora que ahora cocinaba inclinada ante el fuego del hogar. Eso me hizo pensar en las hadas de los funámbulos, que ocultan bajo su máscara arrugada un agraciado rostro, que sólo muestran al final, cuando aparece el templo del Amor bajo el fuego resplandeciente de un sol mágico. «¡Qué hermosa eras, oh tía querida!», exclamé. «¿Y yo?», dijo Sylvie, que había conseguido abrir el famoso cajón. Encontró allí un vestido de tafetán desgastado por el tiempo y cuyos arrugados pliegues crujían al tocarlo. «A ver si me está bien —dijo—. ¡Pero voy a parecer un hada vieja!»

«¡El hada de las leyendas eternamente joven!…», me dije. Sylvie se había desabrochado su vestido de indiana, que cayó a sus pies; y el de la anciana tía, que le ayudé a abrochar, se ajustó perfectamente a su esbelto talle. «¡Oh, las mangas son aplastadas! ¡Qué ridículo!», exclamó. Sin embargo, los volantes adornados de puntillas descubrían admirablemente sus brazos desnudos, la garganta se enmarcaba en el corpiño de tules amarillentos y cintas ya pasadas, que en tiempos habían ceñido apenas los disipados encantos de la tía. «¡Pero acaba de una vez!, ¿o es que no sabes abrochar un vestido?», dijo Sylvie. Parecía la novia del pueblo de Greuze. «¡Faltan adornos —dije—, vamos a buscarlos!» Entonces volvió a rebuscar en los cajones. ¡Oh, qué tesoros! ¡Qué perfumes, y cómo brillaban las modestas lentejuelas!: dos abanicos de nácar algo estropeados, cajas de pasta adornadas con dibujos chinos, un collar de ámbar y mil abalorios, entre los que destacaban unos zapatos de droguete blanco con hebillas incrustadas de diamantes de Irlanda. «¡Voy a ponérmelos! —dijo Sylvie—, ¡a ver si consigo encontrar las medias bordadas!»

Descubrimos enseguida unas medias de seda rosa pálido con costuras de color verde; pero la voz de la tía y el crepitar de la sartén nos devolvieron de golpe a la realidad. «¡Baje corriendo!», exclamó Sylvie. A pesar de mi insistencia no consintió en que le ayudara a calzarse *(Mas).*

Yo la seguí, subiendo rápidamente por la escalera de madera que conducía a la cámara. ¡Oh juventud, oh vejez santas! ¿Quién hubiera podido pensar en ofender la pureza de un primer amor en este santuario de fieles recuerdos? El retrato de un joven del buen tiempo viejo sonreía con sus ojos negros y su boca roja en un óvalo con marco dorado colgado sobre la cabecera de la rústica cama. Llevaba el uniforme de guardamonte de la casa de Condé; su actitud semimarcial, su rostro colorado y bonachón, su frente pura bajo el pelo empolvado nos eran revelados por este retrato al pastel, acaso mediocre, pero lleno de encantos, de juventud y de sencillez.

Algún modesto artista invitado a las cacerías principescas se había dedicado a retratarle lo mejor que sabía, lo mismo que a su joven esposa —cuyo retrato, también al pastel, se veía en otro medallón—: atrayente, maligna, esbelta, con su coselete abierto cruzado de cintas, acariciando con gracia coqueta un pajarillo posado sobre el dedo. Era, sin embargo, la misma buena vieja que en este momento cocinaba encorvada junto al fuego del hogar. Todo esto me hizo pensar en las hadas de los Funámbulos, que esconden bajo su cara arrugada un rostro atrayente revelado en el desenlace, cuando aparece el templo del Amor y su sol cambiante que resplandece con mágicos rayos.

—¡Oh querida tía —exclamé—, qué hermosa erais!

—¿Y yo qué? —dijo Silvia, que estaba abriendo el famoso cajón.

Había encontrado en él un gran traje de tafetán descolorido cuyos pliegues crujían al arrugarse.

—Voy a probar qué tal me está esto —dijo—. ¡Ah, voy a parecer un hada antigua!

«¡El hada de las leyendas, eternamente joven!», dije yo para mí.

Ya Silvia se había soltado su vestido de indiana y lo dejaba caer a sus pies. El traje exornado de la anciana tía se ajustó perfectamente al talle delgado de Silvia, que me pidió que le abrochase aquél.

—¡Oh, las mangas abullonadas qué ridículas son!… —dijo ella.

Y, sin embargo, los cuchillos guarnecidos de encajes descubrían admirablemente sus brazos desnudos; la garganta se enmarcaba en el limpio

corpiño de tules amarillentos y cintas desteñidas que sólo muy pocas veces habrían ceñido los encantos desvanecidos de la tía.

—¡Pero acabad por fin! ¿Es que no sabéis abrochar un traje? —me decía Silvia.

Ella parecía la novia aldeana de Greuze.

—¡Harían falta polvos! —dije yo—. Los vamos a encontrar.

Siguió registrando los cajones. ¡Oh, qué de riquezas! ¡Cuán bien olía todo aquello, cómo brillaba, cómo se hacía tornasol de vivos colores y oropeles modestos! ¡Dos abanicos de nácar un poco rotos, cajas de cartón con dibujos chinos, un collar de ámbar y mil chucherías más, entre las que resaltaban dos zapatitos de droguete blanco con dos hebillas incrustadas de diamantes de Irlanda!

—¡Oh —dijo Silvia—, si encuentro las medias bordadas me las voy a poner!

Un momento después desenrollábamos unas medias de suave seda rosa con cuadrados verdes; pero la voz de la tía, acompañada del chirrido del aceite de la sartén, nos volvió de pronto a la realidad.

—¡Bajad pronto! —dijo Silvia.

Y por más que yo dije, no consintió que la ayudara a calzarse *(Chabás).*

La seguí, subiendo rápidamente la escalera de madera que conducía a la alcoba. ¡Oh, juventud; oh, vejez, santas edades! ¿Quién hubiera pensado en mancillar la pureza de un primer amor en aquel santuario de fieles recuerdos? Un joven de otra época sonreía con sus ojos negros y su boca de encendidos labios desde un retrato oval, con marco dorado. Lucía el uniforme de los guardas de caza de la casa de Condé; su porte semimarcial, su rostro sonrosado y bonachón, su frente pura bajo los cabellos empolvados, mejoraban aquel pastel, acaso mediocre, con los encantos de la juventud y de la sencillez. Algún artista modesto, invitado a las cacerías principescas, se había aplicado en realizar el retrato del joven lo mejor que supo, al igual que el de su esposa, joven también, a quien podía verse en otro medallón, atractiva, maliciosa y esbelta en su corpiño abierto y adornado con cintas, con el rostro ladeado y dirigiendo mimosas muecas a un pájaro que se había posado en uno de sus dedos. Sin embargo, se trataba

de la misma anciana que en aquel momento se hallaba cocinando, encorvada sobre el fuego del hogar. Tal contraste me indujo a pensar en las hadas de los Funámbulos que, bajo su arrugada máscara, esconden un rostro atractivo que descubren sólo al final, cuando aparece el templo del Amor y su sol giratorio resplandeciente de rayos mágicos.

—¡Oh, querida tía —exclamé—, qué guapa era!

—¿Y yo, qué? —preguntó Sylvie que había logrado abrir el famoso cajón. En su interior, encontró un traje largo, de tafetán, que al ser desdoblado dejaba oír los crujidos de los pliegues.

—Probaré qué tal me sienta —dijo—. ¡Ah, pareceré un hada antigua!

«¡El hada eternamente joven de las leyendas…», me dije.

Sylvie desabrochó su vestido de algodón y lo dejó caer a sus pies. El suntuoso traje de la vieja tía se ajustaba perfectamente al fino talle de Sylvie, que me pidió que lo abrochase.

—¡Oh, qué ridículas quedan las mangas abombadas! —exclamó.

Sin embargo, las bocamangas, adornadas con encajes, dejaban al descubierto sus brazos desnudos, y su seno encuadraba a la perfección en el limpio corpiño de tules amarillentos y cintas pasadas, que sólo en contadas ocasiones había ceñido los desvanecidos encantos de la tía.

—¡Pero, acabe ya! ¿No sabe abrochar un vestido? —me dijo Sylvie.

Parecía la novia aldeana de Greuze.

—Necesitaríamos polvos —dije—. Vayamos a buscarlos.

Siguió registrando los cajones. ¡Cuántos tesoros, qué bien olían, cómo brillaban, qué tornasol de vivos colores y discreto oropel! Dos abanicos de nácar un poco rotos, cajas de madera con dibujos chinos, un collar de ámbar y mil fruslerías entre las que destacaban dos zapatitos de droguete blanco con hebillas incrustadas de diamantes de Irlanda.

—¡Oh, quiero ponérmelos! —dijo Sylvie—. Si encontrara las medias bordadas…

Al cabo de unos momentos desdoblábamos unas medias de suave seda rosa con los talones verdes; pero la voz de la tía, acompañada del chisporroteo de la sartén, nos devolvió repentinamente a la realidad.

—¡Baje inmediatamente! —dijo Sylvie, y, a pesar de mis protestas, no me permitió que la ayudara a calzarse (*Moix*).

La seguí, subiendo rápidamente la escalera de madera que conducía a la habitación. ¡Oh, juventud; oh, vejez santas! ¿Quién hubiera soñado con poseer la pureza de un primer amor en este santuario de los recuerdos fieles? El retrato de un joven del buen tiempo antiguo sonreía, con sus ojos negros y su boca rosa, en un óvalo de marco dorado, suspendido a la cabecera de un lecho rústico. Llevaba el uniforme de los guardas de caza de la familia de Condé; su actitud semimarcial, su figura rosada y satisfecha, su frente pura bajo sus cabellos empolvados, realzaban aquel pastel mediocre con las gracias de la juventud y de la sencillez. Algún artista modesto, invitado a las cacerías principescas, habría tenido el capricho de retratarlos a él y a su joven esposa, que se veía en otro medallón, atrayente, maligna, estirada en su abierto corpiño adornado de cintas, con el rostro vuelto hacia un pájaro posado en su dedo. Era, sin embargo, la misma buena vieja que cocinaba en aquel momento encorvada sobre el fuego del hogar. Esto me hizo pensar en las hadas de los funámbulos, que ocultan, bajo su máscara arrugada, un rostro atrayente, que descubren en el desenlace, cuando aparece el templo del Amor y su sol giróvago irradiando mágicos fuegos.

—¡Oh, buena tía —exclamé yo—, que hermosa está usted!

—¿Y yo, entonces? —dijo Silvia, que había llegado a abrir el famoso cajón, encontrando en él un gran vestido de tafetán, arrugado, que crujía con el roce de sus pliegues.

—Quiero probar si me está bien —agregó—. ¡Ah! Voy a tener el aspecto de un hada vieja.

—¡El hada de las leyendas, eternamente joven! —dije yo para mí. Ya Silvia había desabrochado su traje de indiana y lo dejaba caer a sus pies. El pomposo vestido de la anciana tía se ajustó perfectamente al talle delgado de Silvia, que me pidió que la abrochase.

—¡Oh! ¡Las mangas anchas son ridículas! —dijo.

Y, sin embargo, las guarniciones de encaje descubrían admirablemente sus brazos desnudos; la garganta se encuadraba en el puro corpiño de tules amarillentos con las cintas pasadas, que no habían ocultado mucho los encantos desvanecidos de la tía.

—¡Pero acabe! ¿No sabe usted abrochar un vestido? —me decía Silvia.

Tenía el aspecto de la novia de aldea, de Greuze.

—Hacen falta polvos —le dije—. Vamos a buscarlos.

Ella escudriñó nuevamente en los cajones. ¡Oh, qué de riquezas! ¡Qué lindo todo! ¡Cómo brillaba y cómo se tornasolaban los vivos colores y las modestas lentejuelas!

Dos abanicos de nácar, un poco rotos, dos cajas de pasta con asuntos chinos, un collar de ámbar y mil bagatelas, entre las que se destacaban dos zapatitos de rosel blanco con hebillas incrustadas de diamantes de Irlanda.

—¡Oh! ¡Yo quiero ponérmelos —dijo Silvia— si encuentro las medias bordadas!

Un instante después, desenrollábamos las medias de seda rosa tierno, taloneadas de verde, pero la voz de la tía, acompañada del chisporroteo de la sartén, nos volvió de pronto a la realidad.

—Baje usted enseguida —dijo Silvia; y, por más que le dije, no me permitió ayudarla a calzarse (*Colombine*).

Tabla sinóptica

Nerval	**corsage ouvert à échelle de rubans**	**flambè**
Eco	**corsetto dalla vasta scollatura serrato a vespa da grandi nastri**	**fiammato**
Cantero	corpiño abierto con lazos en escalera	tornasolado
Todó	vestido abierto con una hilera de lazos	rojo
Verjat	corpiño abierto adornado con cintas escalonadas	color fuego
Chabás	corselete abierto cruzado de cintas	descolorido
Mas	corpiño abierto con lazos en escalera apenas anudados	desgastado
Prensa	corselete abierto cruzado de cintas popular	descolorido
Santos	abierto corpiño cruzado de cintas	desvaído
Colombine	abierto corpiño adornado de cintas	arrugado
Esclasans	esbelta en su encorsetado abierto en zig-zag de cintas	jaspeado
Laurent	corselete abierto cruzado de cintas	descolorido
Alique	abierto corpiño adornado de cintas	flameante
Moix	corpiño abierto y adornado con cintas	traje largo, de tafetán, que…
Cano	abierta camisola cruzada de cintas	raído

Nerval	**criait**	**robe d’indienne**
Eco	**cha cangiava colore a ogni fruscio delle sue pieghe**	**abito di cotonina**
Cantero	crujía por lo azado de sus dobleces	vestido de india
Todó	crujía con el roce de los pliegues	vestido de indiana
Verjat	crujía al arrugar sus pliegues	vestido de indiana
Chabás	cuyos pliegues crujían al arrugarse	vestido de indiana

Mas	cuyos arrugados pliegues crujían al tocarlo	vestido de indiana
Prensa	cuyos pliegues crujían al arrugarse	vestido de indiana
Santos	crujía con el roce de sus pliegues	traje de indiana
Colombine	crujía con el roce de sus pliegues	traje de indiana
Esclasans	crujía con el frote de los pliegues	vestido de indiana
Laurent	cuyos pliegues crujían al arrugarse	vestido de indiana
Alique	cuyos pliegues crujían al desdoblarse vestido de cotón	
Moix	al ser desdoblado dejaba oír los crujidos de los pliegues	vestido de algodón
Cano	cuyos pliegues crujían al agitarse	vestido de aldeana

Nerval	**manches plates**	**bas à coin vertes**
Eco	**le spalle senza sbuffo**	**trapunte di verde alia caviglia**
Cantero	mangas aplastadas	con picos verdes
Todó	mangas lisas	con las puntas y talones verdes
Verjat	mangas abullonadas	con cuadros verdes
Chabás	mangas abullonadas	con cuadrados verdes
Mas	las mangas son aplastadas	con costuras de color verde
Prensa	mangas abullonadas	con cuadros verdes
Santos	mangas de bullones	taloneadas de verde
Colombine	mangas anchas	taloneadas de verde
Esclasans	mangas planchadas	con puntas verdes
Laurent	mangas abullonadas	con cuadrados verdes
Alique	mangas abullonadas	taloneadas de verde
Moix	mangas abombadas	con los talones verdes

Cano	mangas colgantes	con punteras verdes

Referencias bibliográficas

ALEXANDERSON, EVA

1993 «Problemi della traduzione de *Il nome della rosa* in svedese», en Avirovič y Dodds, eds., pp. 43-45.

ARCAN, GIULIO CARLO

1970 «Il valore critico della "stampa di traduzione", en *Studi e note dal Bramante a Canova*, Roma, Bulzoni.

AVIROVIČ, LJILJANA Y DODDS, JOHN, EDS.

1993 *Umberto Eco, Claudio Magris. Autori e traduttori a confronto (Trieste, 27-28 novembre 1989)*, Udine, Campanotto.

BAKER, MONA, ED.

1998 *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres, Routledge.

BARNA, IMRE

1993 «Monologo del copista», en Avirovic y Dodds, eds., 1993, pp. 31-33.

2000 *«Exprimer…* Lettre ouverte d'un traducteur», en Petitot y Fabbri, eds., 2000, pp. 541-547.

BASSNETT, SUSAN Y LEFEVERE, ANDRÉ, EDS.

1990 *Translation, History and Culture*, Londres, Pinter.

BASSNETT, SUSAN

1999 «Metaphorically Translating», en Franci y Nergaard, eds., 1999, pp. 35-47.

1980 *Translation Studies*, Londres-Nueva York, Methuen (2.ª ed. revisada 1991).

BASSO, PIERLUIGI

2000 «Fenomenologia della traduzione intersemiotica», en Dusi y Nergaard, eds., 2000, pp. 199-216.

BENJAMIN, WALTER

1923 «Die Aufgabe des Übersetzers», introducción a la traducción de Ch. Baudelaire, *Tableaux Parisiens*, Heidelberg. Ahora en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1972, (Trad. cast. de H. P. Murena, en M. A. Vega, ed., *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid: Cátedra, 1994, pp. 285-296.)

BERMAN, ANTOINE

1984 *L'épreuve de l'étranger*, París, Gallimard. (Trad. cast. de R. García, *La prueba de lo ajeno: cultura y traducción en la Alemania romántica*, Las Palmas, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2003.)

1995 *Pour une critique des traductions: John Donne*, París, Gallimard.

1999 *La traduction et la lettre ou l'auberge lointain*, 2.ª ed. París, Seuil.

BERNARDELLI, ANDREA

1999 «Semiótica e storia della traduzione», en Franci y Nergaard, eds. 1999, pp. 61-86.

BETTETINI, GIANFRANCO

2001 «La traduzione come problema del dialogo intermediale», en Calefato *et al.*, eds., 2001, pp. 41-51.

BETTETINI, G., GRASSO, A., TETTAMANZI, L. EDS.

1990 *Le mille e una volta dei Promessi Sposi*, Roma, RAI VQPT-Nuova ERI.

BROWER, REUBEN A., ED.

1959 *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press.

BUFFA, AIRA

1987 «Da *II nome della rosa* a *Ruusun Nimi*. Un salto lingüístico in un tempo quasi astorico», *Parallèles* 8,1987.

CALABRESE, OMAR

1989 «L'iconologia della Monaca di Monza», en Manetti, ed., 1989.

2000 «Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta», en Dusi y Nergaard, eds., 2000, pp. 101-120.

ČALE KNEŽEVIĊ, MORANA

1993 «Traduzione, tradizione e tradimento: in margine alla versione croata de *Il nome della rosa»*, en Avirovič y Dodds, eds. 1993, pp. 47-53.

CALEFATO, PATRIZIA, CAPRETTINI GIAN PAOLO, COALIZZI, GIULIA, EDS.

2001 *Incontri di culture. La semiotica tra frontiere e traduzioni*, Turín, Utet Libreria.

CANO, CRISTINA E CREMONINI, GIORGIO

1990 *Cinema e musica. Racconto per sovrapposizioni*, Florencia, Vallecchi.

CAPRETTINI, GIAN PAOLO

2000 «Itinerari della mente cinematografica», en Dusi y Nergaard, eds., 2000, pp. 133-142.

CASETTI, FRANCESCO

1989 «La pagina come schermo. La dimensione visiva nei *Promessi Sposi*», en Manetti, ed., 1989.

CATTRYSSE, PATRICK

2000 «Media Translation», en Dusi y Nergaard, eds., 2000, pp. 251-270.

CHAMOSA, J. L.; SANTOYO, J. C.

1993 «Dall'italiano all'inglese: scelte motivate e immotivate di 100 soppressioni in *The Name of the Rose»*, en Avirovič y Dodds, eds., 1993, pp. 141-148.

CONKLIN, HAROLD C.

1955 «Hanunóo Color Categories», *Southern Journal of Anthropology* II, pp. 339-342.

CONTENI, GIANFRANCO

1979 «Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante», *Varianti e altra linguistica*, Turín, Einaudi, pp. 61-68.

CRISAFULLI, EDOARDO

2003 «Umberto Eco's Elermeneutics and Translation Studies: Between "Manipulation" and "Over-interpretation"», en Charlotte Ross, ed.,

Illuminating Eco: on the Boundaries of Interpretation. En preparación.

DEMARIA, CRISTINA

1999 «Lingue dominate/Lingue dominanti», en Franci y Nergaard, eds., 1999, pp. 61-86.

2003 *Genere e differenza sessuale. Aspetti semiotici della teoria femminista*, Milán, Bompiani.

DEMARIA, CRISTINA, MASCIO LELLA, SPAZIANTE LUCIO

2001 «Frontiera e identità fra Semiotica e Cultural Studies», en Calefato *et al.*, eds., 2001.

DERRIDA, JACQUES

1967 *L'écriture et la différence*, París, Seuil. (Trad. cast. de P. Peñalver, *La escritura y la diferencia*, Madrid, Anthropos, 1989.)

1985 «Des tours de Babel», en Graham J., ed., *Differences in translation*, Ithaca, Cornell University Press, pp. 209-248. Ahora en J. Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre*, Galilée, París, 1987, pp. 203-235.

2000 «Che cos'è una traduzione "rilevante"?», en Petrilli, ed., 2000, pp. 25-45.

DE VOOGD, PIETHA

1993 «Tradurre in tre», en Avirovič y Dodds, eds., 1993, pp. 37-42.

DRUMBL, JOHANN

1993 «Lectio difficilior», en Avirovic y Dodds, eds., 1993, pp. 93-102.

DUSI, NICOLA

1998 «Tra letteratura e cinema: ritmo e spazialità in *Zazie dans le metro», Versus* 80/81, pp. 181-200.

2000 «Introduzione», en Dusi y Nergaard, eds., 2000, pp. 3-54.

DUSI, NICOLA; NERGAARD, SIRI, EDS.

2000 *Sulla traduzione intersemiotica, Versus* 85/87.

ECO, UMBERTO

1975 *Trattato di semiótica generale*, Milán, Bompiani. (Trad, cast. de C. Manzano, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977.)

1977a «The Influence of R. Jakobson on the Development of Semiotics», en Armstrong D. y van Schooneveld, C. H., eds., *Roman Jakobson — Echoes of His Scholarship,* Lisse, De Ridder, 1977. Trad. it.: «Il pensiero semiotico di Roman Jakobson», en R. Jakobson, Lo *sviluppo della semiotica*, Milán, Bompiani, 1978.

1978 *Il superuomo di massa*, Milán, Bompiani. (Trad. cast. de T. Lozoya, *El superhombre de masas*, Barcelona, Lumen, 1995.)

1979 *Lector in fabula*, Milán, Bompiani. (Trad. cast. de R. Pochtar, *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1981.)

1983 «Introduzione» a Raymond Queneau, *Esercizi di stile,* Turín, Einaudi.

1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio,* Turín, Einaudi. (Trad. cast. de R. Pochtar, *Semiótica y filosofía del lenguaje,* Barcelona, Lumen, 1990.)

1985 *Sugli specchi e altri saggi,* Milán, Bompiani. (Trad. cast. de C. Moyano, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1987.)

1990 *I limiti dell'interpretazione,* Milán, Bompiani. (Trad. cast. de H. Lozano, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.)

1991 *Vocali*, Nápoles, Guida.

1992a «Due pensieri sulla traduzione», *Atti della Fiera Internazionale della Traduzione*, Riccione 10-12 de diciembre de 1990, Forlì, Ateneo, pp. 10-13.

1992b *Il secondo diario minimo*, Milán, Bompiani. (Trad. cast. de H. Lozano, *El segundo diario mínimo,* Barcelona, Lumen, 1994.)

1993a «Intervento introduttivo», en Avirovič y Dodds, eds., 1993, pp. 19-26.

1993b *La ricerca della lingua perfetta,* Bari, Laterza. (Trad. cast. de M. Pons, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Crítica, 1994.)

1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milán, Bompiani. (Trad. cast. de H. Lozano, *Seis paseos por los bosques narrativos,* Barcelona, Lumen, 1996.)

1995a «Riflessioni teoriche-pratiche sulla traduzione», en Nergaard, ed., 1995, pp. 121-146.

1995b «Mentalese e traduzione», *Carte semiotiche* 2, «La Traduzione», pp. 23-28.

1996 «Ostrigotta, ora capesco», en Joyce, James, 1996, *Anna Livia Plurabelle*, a cargo de Rosa Maria Bosinelli, Turín, Einaudi.

1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milán, Bompiani. (Trad. cast. de H. Lozano, *Kanty el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen, 1999.)

1999a «Experiences in translation», en Franci y Nergaard, eds., 1999, pp. 87-108.

1999b *Traduzione, Introduzione e commento a Gérard de Nerval, Sylvie*, Turín, Einaudi.

2000 «Traduzione e interpretazione», en Dusi y Nergaard, eds., 2000, pp. 55-100.

2001 *Experiences in translation*, Toronto, Toronto University Press.

2002 *Sulla letteratura*, Milán, Bompiani. (Trad. cast. de H. Lozano, *Sobre literatura*, Barcelona, Errequerre, 2002.)

ECO, UMBERTO Y NERGAARD, SIRI

1998 «Semiotic approaches», en Baker, ed., 1998, pp. 218-222.

EVEN-ZOHAR ITAMAR E TOURY GIDEON, EDS.

1981 «Translation Theory and Intercultural relations», *Poetics Today* 2,4.

EVEN-ZOHAR, ITAMAR, ED.

1990 «Polysystems Studies», *Poetics Today* 11,1.

FABBRI, PAOLO

1998 *La svolta semiotica*, Bari, Laterza. (Trad. cast. de J. A. Vivanco, *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 2000).

2000 «Due parole sul trasporre», en Dusi y Nergaard, eds., 2000, pp. 271-284.

FOLENA, GIANFRANCO

1991 *Volgarizzare e tradurre*, Turín, Einaudi.

FRANCI, GIOVANNA E NERGAARD, SIRI, EDS.

1999 *La traduzione*, *Versus* 82.

GADAMER, GEORG

1960 *Warheit und Methode*, Tubinga, Mohr, III. (Trad. cast. de M. Olasagasti, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2001.)

GAGLIANO, MAURIZIO

2000 «Traduzione e interpretazione», en Dusi y Nergaard, eds., 2000, pp. 189-198.

GENETTE, GÉRARD

1972 *Figures III*, París, Seuil. (Trad. cast. de C. Manzano, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.)

Gibson, James

1968 *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Londres, Allen and Unwin,

GIOMETTI, GINO

1995 *Martin Heidegger. Filosofia della traduzione*, Macerata, Quodlibet.

GOODMAN, NELSON

1968 *Languages of art*, Nueva York, Bobbs-Merill. (Trad. cast. de J. Gabanes, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1974.)

GORLÉE, DINDA

1989 «Wittgenstein, translation, and semiotics», *Target* 1/1, pp. 69-94.

1993 *Semiotics and the Problem of Translation with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*, Amsterdam, Academisch Proefschrift.

GREIMAS, ALGIRDAS J.

1966 *Sémantique structurale*, París, Larousse. (Trad. cast. de A. de la Fuente, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1977.)

1973 «Les actants, les acteurs et les figures», en Chabrol, C., ed., *Sémiotique narrative et textuelle*, París, Larousse. Ahora en *Du sens II*, París, Seuil, 1983. (Trad. cast. de E. Diamante, *Del Sentido II*, Madrid, Gredos, 1989.)

HELBO, ANDRÉ

2000 «Adaptation et traduction», en Dusi y Nergaard, eds., 2000, pp. 121-132.

HJELMSLEV, LOUIS

1943 *Omkring sprogteoriens grundlasggelse*, Copenhague, Munskgaard; nueva edición: *Prolegomena to a Theory of Language*,

Madison, Wisconsin University Press, 1961. (Trad. cast. de J. L. Díaz de Liaño, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos 1971.)

1947 «The Basic Structure of Language», en *Essais linguistiques II*. Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague XIV, 1973, pp. 119-156. (Trad. cast. de A. Cánovas, *Ensayos lingüísticos II*, Madrid, Gredos, 1987.)

1954 «La stratification du langage», *Word* 10, pp. 163-188.

HOFSTADTER, DOUGLAS

1997 *Le Ton Beau de Marot*, Nueva York, Basic Books.

HUMBOLDT, WILHELM VON

1816 «Einleitung», en *Aeschylos Agamemnon metrisch Übersetz*. Leipzig, Fleischer. (Trad. cast. de M. A. Vega en M. A. Vega, ed., *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 239-244.)

HUTCHEON, LINDA

1988 *A Poetics of Postmodernism*, Londres, Routledge.

1998 «Eco's Echoes: Ironizing the (Post) Modern», en N. Bourchard y V. Pravadelli, eds., *Umberto Eco's Alternative. The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation*, Nueva York, Peter Lang, pp. 163-184.

JAKOBSON, ROMAN

1935 «The Dominant» (en checo), en inglés en *Selected Writings III*, La Haya, Mouton 1981 y *Language in literature*, K. Pomorska y Stephen Rudy, eds., Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 41-46.

1959 «Linguistic Aspects on Translation», en Brower, ed., 1959, pp. 232-239.

1977 «A Few Remarks on Peirce», *Modern Language Notes* 93, pp. 1.026-1.036.

1960 «Closing Statements: Linguistics and Poetics», en Sebeok, T. A., ed., *Style in Language*, Cambridge, MIT Press. (Trad. cast. J. M. Pujol y J. Cabanes, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984.)

JERVOLINO, DOMENICO

2001 «Introduzione», en Ricoeur 2001, pp. 7-37.

KATAN, DAVID

1993 «The English Translation of *Il nome della rosa* and the Cultural Filter», en Avirovič y Dodds, eds., 1993, pp. 149-168.

KENNY, DOROTHY

1998. «Equivalence», en Baker, ed., 1998, pp. 77-80.

KOLLER, WERNER

1979 *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg y Wiesbaden, Quelle und Meyer.

1989 «Equivalence in Translation Theory», en Chesterman, A., ed., *Readings in Translation Theory*, Helsinki, Oy Finn Lectura AB.

1995 «The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies», *Target!*, 2, pp. 191-222.

KOSTIUKOVICH, ELENA

1993 «Le decisioni stilistiche della traduzione in lingua russa de *Il nome della rosa»*, en Avirovič y Dodds, eds., 1993, pp. 55-58.

KROEBER, BURCKHART

1993 «Stare al gioco dell'autore», en Avirovič y Dodds, eds., 1993, pp. 27-30.

2000 «Notes sur la traduction», en Petitot y Fabbri, eds., 2000, trad. de it. pp. 548-552.

KROEBER, BUKCKHART; ECO, UMBERTO

1991 «Difficoltà di tradurre Umberto Eco in tedesco», en Rubino, Liborio M., *La traduzione letteraria in Germania e in Italia dal 1945 ad oggi*, Palermo, Istituto di Lingue e Facoltà di Lettere e Filosofia, s. f., pp. 161-171.

KRUPA, V.

1968 «Some Remarles on the Translation Process», *Asian and African Studies* 4, Bratislava.

LEFEVERE, ANDRÉ, ED.

1992 *Translation/History/Culture*, A Sourcebook, Londres, Routledge.

LEPSCHKY, GIULIO C.

1991 «Traduzione», en *Enciclopedia* 14, Turín, Einaudi.

LINKSZ, ARTHUR

1952 *Physiology of the Eye*, Nueva York, Grune & Stratton.

LOTMAN, IURIÏ

1964a «Problema teksta», en *Lekcii po struktural'noj poetika*, Tartu, III, pp. 155-166.

1964b «Problema stichotvornogo perevod», en *Lekcii po struktural'noj poetika*, Tartu, III, pp. 183-187.

LOZANO MIRALLES, HELENA

2000 «Comment le traducteur prit possesion de l'"Ile" et commença de la traduire», en Petitot y Fabbri, eds., 2000, pp. 553-573.

2002 «Negli spaziosi campi del Tempo: il congiuntivo futuro e la traduzione spagnola de *L'isola del giorno prima*», en *Attorno al congiuntivo*, a cargo de M. Mazzoleni; M. Prandi e L. Schena, Bologna, Clueb, pp. 169-180.

2007 «Cuando el traductor empieza a inventar: creación léxica en la versión española de *Baudolino* de Umberto Eco», *Culture*, 20.

LUTHER, MARTIN

1530 *Sendbrief von Dolmetschen*, Weimar (1900). (Trad. cast. de M. A. Vega, en M. A. Vega, ed., *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 105-112.)

MAGLI, PATRIZIA

2000 «L'épiphanie de l'"ètre" dasn la représentation verbale», en Petitot y Fabbri, eds., 2000, pp. 173-184.

MANETTI, GIOVANNI, ED.

1989 *Leggere i «Promessi Sposi»*, Milán, Bompiani.

MARCONI, LUCA

2000 «Arrangiamenti musicali e trasposizioni visive», en Dusi y Nergaard, eds., 2000, pp. 217-234.

MASON, IAN

1998 «Communicative/functional approaches», en Baker, ed., 1998, pp. 29-33.

MCGRADY, DONALD

1994 «Textual Revisions in Ecos *II nome della rosa», The Italianist* 14, pp. 195-203.

METZ, CHRISTIAN

1971 *Langage et cinema,* París, Larousse. (Trad. cast. de J. Urrutia, *Lenguaje y cine,* Barcelona, Planeta, 1974.)

MONTANARI, FEDERICO

2000 «Tradurre metafore?», en Dusi y Nergaard, eds., 2000, pp. 171-188.

NASI, FRANCO, ED.

2001 *Sulla traduzione letteraria,* Ravena, Longo.

NERGAARD, SIRI

1995 «Introduzione», en Nergaard, ed., 1995.

2000 «Conclusioni», en Dusi y Nergaard, 2000, pp. 285-296.

NERGAARD, SIRI, ED.

1993 *La teoria della traduzione nella storia*, Milán, Bompiani.

1995 *Teorie contemporanee della traduzione*, Milán, Bompiani.

NIDA, EUGENE

1964 *Towards a Science of Translation*, Leiden, Brill.

1975 *Componential Analysis of Meaning. An Introduction to Semantic Structures*, La Haya-París, Mouton.

OLDCORN, TONY

2001 «Confessioni di un falsario», en Nasi, ed., 2001, p. 68.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ

1937 «Miseria y esplendor de la traducción», en *Obras completas,* vol. V, Madrid, Alianza, 1987^2, pp. 431-452.

OSIMO, BRUNO

1998 *Il manuale del traduttore*, Milán, Hoepli.

2000 *Traduzione e nuove tecnologie*, Milán, Hoepli.

2000 *Corso di traduzione*, Módena, Logos Guaraldi.

2001 *Propedeutica della traduzione,* Milán, Hoepli.

PALLOTTI, GABRIELE

1999 «Relatività linguistica e traduzione», en Franci y Nergaard, eds., 1999, pp. 109-138.

PAREYSON, LUIGI

1954 *Estetica*, Turín, Edizioni di Filosofía (ahora Milán, Bompiani, 1988).

PARKS, TIM

1997 *Translating Style*, Londres, Cassell.

PARRET, HERMAN

2000 «Au nom de l'hypotypose», en Petitot y Fabbri, eds., 2000, pp. 139-154.

PEIRCE, CHARLES S.

1931-1948 *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press.

PETITOT, JEAN; FABBRI, PAOLO, EDS.

2000 *Au nom du sens. Autour de l'oeuvre d'Umberto Eco*, Colloque de Cerisy 1996, París, Grasset.

PETRILLI, SUSAN

2000 «Traduzione e semiosi», en Petrilli, S., ed., 2000, pp. 9-21.

PETRILLI, SUSAN, ED.

2000 *La traduzione*, número especial de *Athanor* X, 2, 1999-2000.

PIGNATTI, MARINA

1998 *Le traduzioni italiane di* Sylvie *di Gérard de Nerval*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, A. A. 1997-1998.

PISANTY, VALENTINA

1993 *Leggere la fiaba*, Milán, Bompiani. (Trad. cast. de J. C. Vítale, *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona, Paidós, 1995.)

PONZIO, AUGUSTO

1980 «Gli spazi semiotici del tradurre», *Lectures* 4/5, agosto.

POULSEN, SVEN-OLAF

1993 «On the Problems of Reader Oriented Translation, Latín Quotations, Unfamiliar Loan Words and the Translation of the Verses from the Bible», en Avirovic y Dodds, eds., 1993, pp. 81-87.

PRONI, GIAMPAOLO, E STECCONI, UBALDO

1999 «Semiotics Meets Translation», en Franci y Nergaard, eds., 1999, pp. 139-152.

PROUST, MARCEL

1954 «Gérard de Nerval» en *Contre Sainte-Beuve*, París, Gallimard, (Trad. cast. de J. Cano Tembleque, en *Ensayos literarios*, Barcelona, Edhasa, 1971, pp. 137-147.) Véase también «Journées de lecture», en *Pastiches et Mélanges*, París, Gallimard, 1919.

PUTNAM, HILARY

1975 «The Meaning of Meaning». *Mind, Language and Reality*, Londres, Cambridge University Press, pp. 215-271. (Trad. cast. de J. G. Flematti, *El significado de «significado»*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1984.)

PYM, ANTHONY

1992 *Translation and Text Transfer. An Essay on the Principies of Intercultural Communication*, Frankfurt-Nueva York, Lang.

QUINE, WILLARD VAN ORMAN

1960 *Word and Object*, Cambridge, M. I.T. Press. (Trad. cast. de M. Sacristán, *Palabra y objeto*, Barcelona, Labor 1968.)

RICOEIJR, PAUL

1997 «Défi et bonheur de la traduction», DVA Fondation, Stuttgart, pp. 15-21.

1999 «Le paradigme de la traduction», *Esprit* 253, pp. 8-19.

2001 *La traduzione*, Brescia, Morcelliana. (Trad. cast. de P. Wilson, *Sobre la traducción*, Buenos Aires, Paidós, 2005.)

ROSS, CHARLOTTE E SIBLEY ROCHELLE

2003 *Illuminating Eco: on the boundaries of interpretation*, Warwick, Ashgate, 2003.

ROSS, DOLORES

1993 «Alcune considerazioni sulla traduzione neerlandese de *Il nome della rosa*: tra lessico e sintassi», en Avirovic y Dodds, eds., 1993, pp. 115-130.

RUSTICO, CARMELO

1999 *Il tema dell'estetica in Peirce*, Tesi di Laurea, Università di Bologna, A. A. 1998-1999.

SAHLINS, MARSHALL

1975 «Colors and Cultures», *Semiótica* 15, 1, pp. 1-22.

SANESI, ROBERTO

1997 «Il testo, la voce, il progetto. Tre frammenti sul tradurre», en S. González Ródenas y F. Lafarga, eds., *Traducció i literatura. Homenatge a Ángel Crespo*, Vic, Fumo, pp. 45-53.

SANTOYO, J. C.

1993 «Traduzioni e pseudotraduzioni. Tecnica e livelli ne *Il nome della rosa»,* en Avirovič y Dodds, eds., 1993, pp. 131-140.

SCHÄFFFNER, CHRISTINA

1998 *«Skopos* theory», en Baker, ed., 1998, pp. 235-238.

SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH

1813 «Uber die verschiedenen Methoden des Übersetzens», en *Zur Philosophie 2,* Berlín, Reimer 1835-1846. (Trad. cast. de V. García Yebra, *Sobre los diferentes métodos de traducir,* Madrid, Gredos, 2000.

SHORT, THOMAS L.

2000 «Peirce on meaning and traslation», en Petrilli, ed., 2000, pp. 71-82.

SNELL-HORNBY, MARY

1988 *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam, Benjamins. (Trad. cast. de A. S. Ramírez, *Estudios de traducción: hacia una perspectiva integradora*, Salamanca, Ambos Mundos, 1999.)

SNELLING, DAVID

1993 «Dynamism and Intensity in *The Name of the Rose»*, en Avirovič y Dodds, eds., 1993, pp. 89-91.

SNEL TRAMPUS, R. D.

1993 «L'aspetto funzionale di alcune scelte sintattiche in *De naam van de roos»*, en Avirovič y Dodds, eds., 1993, pp. 103-114.

SPAZIANTE, LUCIO

2000 «L'ora della ricreazione», en Dusi y Nergaard, eds., 2000, pp. 235-250.

STEINER, GEORGE

1975 *After Babel*, Londres, Oxford University Press. (Trad. cast. de A. Castanóno, *Después de Babel,* Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981.)

STÖRING, H. J.

1963 *Das Problem des Übersetzen,* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

STRAWSON, PETER F.

1950 «On Referring», *Mind* 59, pp. 320-344. (Trad. cast. de A. García y L. M. Valdés, *Ensayos Lógico-Lingüísticos,* Madrid, Tec-nos, 1983.)

TAYLOR, CHRISTOPHER J.

1993 «The Two Roses. The Original and Translated Versions of *The Name of the Rose* as Vehicles of Comparative Language Study for Translators», en Avirovic y Dodds, eds., 1993, pp. 71-79.

TERRACINI, BENVENUTO

1951 *Il problema della traduzione,* Milán, Serra a Riva, 1983 (a cargo de Bice Mortara Garavelli). Originariamente segundo capítulo de *Conflictos de lenguas y de culturas* (Buenos Aires, Imam 1951), ahora revisado en *Conflitti di lingua e di cultura,* Venezia, Neri Pozza, 1957.

TOROP, PEETER

1995 *Total'nyi perevod,* Tartu, Tartu University Press.

TOURY, GIDEON

1980 *In Search for a Theory of Translation,* Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.

1986 «Translation. A Cultural-Semiotic Perspective», en T. A. Sebeok, ed., *Encyclopedic Dictionary of Semiotics,* Berlín-Nueva York-Amsterdam, Mouton de Gruyter, vol. 2, pp. 1.111-1.124.

TRAINI, STEFANO

1999 «Connotazione e traduzione in Hjelmslev», en Franci y Nergaard, eds., 1999, pp. 153-169.

VANOYE, FRANCIS

2000 «De l'adaptation d'un texte littéraire au cinéma», en Dusi y Nergaard, eds., 2000, pp. 143-152.

VENUTI, LAWRENCE

1995 *The Translator's Invisibility*, Londres, Routledge.

1998 «Strategies of translation», en Baker, ed., 1998, pp. 240-244.

2001 «Tradurre l'umorismo: equivalenza, compensazione, discorso», en Nasi, ed., 2001, pp. 13-29.

VENUTI, LAWRENCE, ED.

2000 *The Translation Studies Reader*, Londres, Routledge.

VERMEER, HANS J.

1998 «Didactics of Translation», en Baker, ed., 1998, pp. 60-63.

VINÇON, PAOLO

2000 «Traduzione intersemiotica e racconto», en Dusi y Nergaard, eds., 2000, pp. 153-170.

VIOLI, PATRIZIA

1997 *Significato ed esperienza*, Milán, Bompiani.

WADA, TADAHIKO

2000 «Eco et la traduction dans le domaine culturel japonais», en Petitot y Fabbri, eds., 2000, pp. 574-578.

WEAVER, WILLIAM

1990 «Pendulum Diary», *South-East Review*, primavera.

WIERZBICKA, ANNA

1996 *Semantics. Primes and Universals*, Oxford, Oxford University Press.

WING, BETSY

1991 «Introduction», en Héléne Cixous, *The Book of Promethea*. Lincoln, University of Nebraska Press.

WlTTGENSTEIN, LUDWIG

1966 *Lectures and conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Oxford, Blackwell. (Trad. cast. de I. Reguera, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós, 1996.)

Traducciones citadas

ghieri, Dante

pos *6 cantos do Paraíso.* Trad, de Haroldo de Campos, S. Paulo, Fontana-Istituto Italiano di Cultura, 1976.

po *Divina comedia.* Trad. de Ángel Crespo, Barcelona, Planeta, 1986.

ny *Dante's Inferno. Translations from Twenty Contemporary Poets.* Trad. de Seamus Heany, en New Jersey, Hopewell, Ecco Press, 1993.

gfellow *The Divine Comedy.* Trad. de H. W, Longfellow, Cyber Classics Inc., 2000.

a *Dante's "Vita Nnova".* Trad, de Mark Musa, Bloomington, Indiana University Press, 1973.

a *The Portable Dante.* Trad. de Mark Musa, Nueva York, Penguin, 1995.

eva *La divina comedia.* Trad de Antonio J. Onieva, Madrid, Biblioteca Nueva, 1965.

us *Enfer. Chant Premier.* Trad. de Charles Perras, en Danielle Boillet *et al*., *Anthologie bilingüe de la poésie italienne,* París, Gallimard, 1994.

rd *Œuvres completes de Dante.* Trad. de André Pézard, París, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

ky *The Inferno of Dante.* Trad. de Robert Pinsky, Nueva York, Farrar, Strass & Giroux, 1994.

et *La divine comédie*. Trad. de Jacqueline Risset, París, Flammarion, 1985.

setti *Dante and His Circle with the Italian Poets Preceeding Hirn.* Trad. de Dante Gabriel Rossetti, Londres, Ellis, 1908 (originariamente *The Early Italian Poets,* 1861).

ers *The Divine Comedy - 1. Hell.* Trad. de Dorothy Sayers, Harmondsworth, Penguin, s. f.

:e «My Lady Seems So Fine and Full oí Grace». Trad. de Marión Shore, *The Formalista,* 1,1992, p. 73.

DELAIRE, CHARLES

ri del male. Trad. de Mario Bonfantini, Milán, Mursia, 1974.
flores del mal. Trad. de Antonio Martínez Sarrión, Barcelona, La gaya ciencia, 1977.
sía completa. Trad. de M. B. F., Barcelona, Río Nuevo, 1974.

DRARS, BLAISE

mondo intero. Trad. de Rino Cortiana, Parma, Guanda, 1980.
a del transiberiano y de la pequeña Jeanne de Francia. Trad. de Adolfo García Ortega, s. l., Ediciones del Taller, 1993.

LODI (CARLO LORENZINI)

aventures de Pinocchio. Trad. de Nicolas Cazelles, Arlés, Actes Sud, 1995.
cchio. Trad. de Jean-Paul Morel, Tournai, Casterman, 2000.

RAD, JOSEPH

sia *Typhoon' di Joseph Conrad nella traduzione di André Gide con versione italiana di Ugo Mursia*, Turín, Einaudi, 1993.
era *Tifone.* Trad. de Bruno Oddera, Milán, Bompiani, 1986.
s *Un tifón.* Trad. de Ramón de Perés, Barcelona, Janés, 1948.
ás *Tifón.* Trad. de Rosa Regás, Barcelona, Granica, 1985.

AMICIS, EDMONDO

ivre Cœur. Trad. de Piero Caracciolo, Marielle Macé, Lucie Marignac y Gilles Pécout, París, Édidons Rue d'Ulm, 2001.

ESIASTÉS

netti 1970 *Qohélet o l'Ecclesiaste.* Trad. de Guido Ceronetti, Turín, Einaudi, 1970.
netti 2001 *Qohélet. Colui che prende la parola.* Trad. de Guido Ceronetti, Milán, Adelphi, 2001.
uraqui *La Bible.* Trad. de André Chouraqui, Desclée de Brouwer, 1989.

Luca *Kohèlet. Ecclesiaste.* Trad. de Erri De Lúea, Milán, Feltrinelli, 1996.
biati *La sacra bibbia. Antico testamento,* a cargo de Enrico Galbiati, Turín, Utet, 1963.
ar Colunga *Sagrada Biblia.* Trad. de Eloíno Nácar y Alberto Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1952.

, UMBERTO
rio minimo
ader *Pastiches et postiches.* Trad. de Bernard Guyader, París, Messidor, 1988.
eber *Platon im Striptease-Lokal.* Trad. de Burckhart Kroeber, Munich, Hanser, 1990.
ez *Diario mínimo.* Trad. de Jesús López Pacheco, Madrid, Horizonte, 1964.
gaard *Dommedag er naer.* Trad. de Siri Nergaard, Oslo, Tiden Norsk Forlag, 1994.
as *Diario mínimo.* Trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Difel, 1984.
ns *Diari minim.* Trad. de Antoni Vicens, Barcelona, Destino, 1993.
ver *Misreadings.* Trad. de William Weaver, Londres, Cape y Nueva York, Harcourt, 1993.
me della rosa
a *Ruusun nimi.* Trad. de Aira Buffa, Helsinki, Söderström, 1983.
rell *El nom de la rosa.* Trad. de Josep Daurell, Barcelona, Destino, 1985.
iukovich *Imja ros'i.* Trad. Elena Kostiukovich, Moscú, Izdatel'stvo Knijaja Palata, 1989 (ahora San Petersburgo, Symposium, 1997).
eber *Der Name der Rose.* Trad. de Burkhart Kroeber, Munich, Hanser, 1982.
ntar *El nombre de la rosa.* Trad. de Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1982.
fano *Le nom de la rose.* Trad. de Jean-Noel Schifano, París, Grasset, 1982.
ver *The Name of the Rose.* Trad. de William Weaver, Nueva York, Harcourt, 1983, Londres, Secker & Warburg, 1983.
ndolo di Foucault
eber *Das Foucaultsche Pendel.* Trad. de Burkhart Kroeber, Munich, Hanser, 1989.

ıtar/Lozano *El péndulo de Foucault.* Trad. de Ricaro Pochtar/Helena Lozano Miralles, Barcelona, Lumen, 1989.
fano *Le pendule de Foucault.* Trad. de Jean-Noel Schifano, París, Grasset, 1990.
ns *El pèndol de Foucault.* Trad. de Antoni Vicens, Barcelona, Destino, 1989.
ver *Foucault's Pendulum.* Trad. de William Weaver, Nueva York, Harcourt, 1989; Londres, Secker and Warburg, 1989.

ola del giorno prima

eber *Die Insel des vorigen Tages.* Trad. de Burkhart Kroeber, Munich, Hanser, 1995.
ano *La isla del día de antes.* Trad. de Helena Lozano Miralles, Barcelona, Lumen, 1995.
fano *L'île du jour d'avant.* Trad. de Jean-Noel Schifano, París, Grasset, 1996.
ver *The Island of the Day Before.* Trad. de William Weaver, Nueva York, Harcourt Brace and Londres, Secker and Warburg, 1995.

dolino

ıas *Baudolino.* Trad. de Carme Arenas Noguera, Barcelona, Destino, 2001.
eber *Baudolino.* Trad. de Burkhart Kroeber, Munich, Hanser, 2001.
ano *Baudolino.* Trad. de Helena Lozano Miralles, Barcelona, Lumen, 2001.
chesi *Baudolino.* Trad. de Marco Lucchesi, Río de Janeiro, Record, 2001.
fano *Baudolino.* Trad. de Jean-Noel Schifano, París, Grasset, 2002.
ver *Baudolino.* Trad. de William Weaver, Nueva York, Harcourt Brace; Londres, Secker and Warburg, 2002.

ıT, T. S.

icalupo *Poesie 1905/1920.* Trad. de Massimo Bagicalupo, Roma, Newton, 1996.
i *Poesie di T. S. Eliot.* Trad. de Luigi Berti, Parma, Guanda, 1949.
is *Poèmes, 1910-1930.* Texto inglés presentado y traducido por Pierre Leyris, París, Seuil, 1947.
esi *Opere 1904-1939*, a cargo de R. Sanesi, Bompiani, Milán, 1992 (cf. *Poesie*, Milán, Bompiani, 1966).

erde *Poesías reunidas. 1909-1962*. Trad. de José María Valverde, Madrid, Alianza, 1978.

LAUME DE LORRIS - JEAN DE MEUN

lella *Il romanzo della rosa*. Trad. de Massimo Jevolella, Milán, Archè, 1983.
assa *Le roman de la rose*. Trad. de Gina D'Angelo Matassa, Palermo, Epos, 1993.
bel *Le roman de la rose*. Trad. de Armand Strubel, París, Livres de Poche, 1992.

CE, JAMES

cogni *Gente di Dublino*. Trad. de Franca Cancogni, Turín, Einaudi, 1949.
/Tadini *Gente di Dublino*. Trad. de Marco Papi e Emilio Tadini, Milán, Garzanti, 1976.
cera *Dublineses*. Trad. de traducción de Guillermo Cabrera Infante, Barcelona, RBA, 1995.
nso *Retrtao del artista adolescente*. Trad. de Dámaso Alonso, Barcelona, Lumen, 1976.
ese *Dedalus*. Trad. de Cesare Pavese, Turín, Frassinelli, 1951 (ahora Milán, Adelphi, 1976).
e «Anna Livia Plurabelle», *La Nouvelle Revue Française* xix, 212,1931.
e *Anna Livia Plurabelle*, a cargo de Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Turín, Einaudi, 1996.
cía *Anna Livia Plurabelle*. Trad. de Francisco García Tortosa, Ricardo Navarrete y José M. Tejedor, Madrid, Cátedra, 1992.
enoni *Finnegans Wake*. Trad. de Luigi Schenoni, Milán, Mondadori, 2001.

PARDI, GIACOMO

chants. Trad. de Michel Orcel, Lausana, L'Age d'Homme, 1982.

NZONI, ALESSANDRO

ítez *Los novios*. Trad. de Esther Benítez, Madrid, Alfaguara, 1978.
nca *Les fiancés*. Trad. de Yves Branca, París, Gallimard, 1995.
ter *Die Verlobten*. Trad. de Ernst Wiegand Junker, Munich, Winkler, 1960.
eber *Die Brautleute*. Trad. de Burckhart Kroeber, Munich, Hanser, 2000.

nan *The Betrothed.* Trad. de Bruce Penman, Harmondsworth, Penguin, 1972.

ITALE, EUGENIO

er *Montale traduit par Pierre Van Bever.* Colección bilingüe de poesía del Instituí Culturel Italien de París, 1968.

rval *Poèmes choisis.* Trad. de Patrice Dyerval Angelini, París, Gallimard, 1991.

er *Huesos de sepia.* Trad. de F. Ferrer Lerín, Madrid, Alberto Corazón, 1975.

etti *Huesos de sepia y otros poemas.* Trad. de Cario Frabetti, Barcelona, Orbis, 1983.

son *I Mottetti by Eugenio Montale.* Trad. de Katherine Jackson (en Internet: http://www.world.std.com/~jpwilson/kjbio.html).

za *The Bones of Cuttlefish.* Trad. de Antonino Mazza, Oakville, Mosaic Press, 1983.

as *37 poemas de Eugenio Montale traducidos por 37 poetas españoles en el centenario de su nacimiento*. A cargo de Rosario Scrimeri, Madrid, Hiperión, 1996.

zogni *Corno inglese. An anthology of Eugenio Montale's Poetry in English Translation (1927-2002)*. Edición y notas de Marco Sonzogni (en prensa).

VILLE, HERMAN

ghi *Moby Dick.* Trad. de Bernardo Draghi, Milán, Frassinelli, 2001.

e *Moby Dick.* Trad. de Jaime Uribe, Madrid, Promociones y ediciones, 1987.

erde *Moby Dick.* Trad. de José María Valverde, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.

VAL, GÉRARD DE

ngton *Sylvie,* Trad. de Richard Aldington, Londres, Chatto and Windus, 1932.

ue *Las hijas del fuego.* Trad. de José Benito Alique, Barcelona, Bruguera, 1981.

mandrei *Le figlie del fuoco.* Trad. de Franco Calamandrei, Turín, Einaudi, 1966.

o *Silvia.* Trad. de Ricardo Cano Gaviria, Barcelona, J. R. S., 1978.

:ero *Las hijas del fuego.* A cargo de Fátima Gutiérrez. Trad. de Susana Cantero, Madrid, Cátedra, 1990.
ɔas *Silvia y la mano encantada: Novelas.* Trad. de J. Chabas y Marti, Madrid, Calpe, 1923.
ɔmbine *Las hijas del fuego.* Trad. de Carmen de Burgos (Colombine), Madrid, Biblioteca Nueva, s. f.
enedetti *Le figlie del fuoco. La Pandora. Aurelia.* Trad. de Renata Debenedetti, Milán, Garzanti, 1983.
Sylvie. Trad. de Umberto Eco, Turín, Einaudi, 1999.
asans *Aurelia, Silvia, Emilia.* Trad. cast. de Agustín Esclasans, Barcelona, Maucci, 1943.
dini *Le figlie del fuoco. Aurelia. La mano stregata.* Trad. de Cesare Giardini, Milán, Rizzoli, 1954.
évy *Sylvie.* Trad. de Ludovic Halévy, Londres, Routledge, 1887.
:ent *La mano encantada: y otros relatos.* Trad. de Alberto Laurent, Barcelona, Edicomunicación, 1997.
rì *Silvie.* Trad. de Oreste Macrì, Milán, Bompiani, 1994.
Aurelia. Trad. de María Teresa Mas, Valencia, Pre-textos, 2002.
x *Sylvie.* Trad. de Ana María Moix, Barcelona, Plaza & Janés, 1999,
ino *I più bei racconti di Francia.* Trad. de Mary Molino Bonfantini, Milán, Casini, 1967.
urth *Sylvie*, Trad. de da Richard Sieburth, Hardmonsworth, Penguin, 1995.
at *Silvia; Aurelia.* Trad. de Alain Verjat Massmann, Barcelona, Bosch, 1993.

EDGAR ALLAN

nimo *El cuervo y otros poemas,* Buenos Aires, Planeta, 1999.
larmé *Le corbeau.* Trad. de Stephane Mallarmé, con dibujos de Manet, 1875. Luego en *Les poèmes*, Bruxelles, Deman 1887 y *Les poèmes d'Edgar Poe*, París, Vanier, 1889. Ahora en *Poèmes*, París, Gallimard, 1982.
ırey *Poésies complètes.* Trad. de Gabriel Mourey, París, Mercure de France, 1910.
oa «O corvo». Trad. de Femando Pessoa. *Athena* 1, octubre de 1924 (véase *The Raven, Ulalume, Annabel Lee di Edgar Allan Poe, nella traduzione di Temando Pessoa*, Turín, Einaudi, 1955).

NEAU, RAYMOND
Esercizi di stile. Trad. de Umberto Eco. Einaudi, Turín, 1983.
ández *Ejercicios de estilo.* Trad. de Antonio Fernández Ferrer. Madrid, Cátedra, 1999.

ɪAND, EDMOND
ach *Cyrano de Bergerac.* Trad. de F. Benach, Madrid, Cambio 16, 1991.
)be *Cyrano di Bergerac.* Trad. de Mario Giobbe, Nápoles, Pierro 1998.

Índice onomástico

Abba, Giulio Cesare, 435-436
Abbott, Edwin A., 256
Agustín, san, 19
Aldington, Richard, 93n., 94-95, 97, 265
Allain, Marcel, 153
Allais, Alphonse, 179
Allen, Woody, 170, 174 Almansi, Guido, 313
Alonso, Dámaso, 86
Angélico, fra, 413, 414
Angelini, Patrice Dyerval, 365
Anhouil, Jean, 443
Arenas Noguera, Carmen, 172, 176
Argan, Giulio Carlo, 331
Aristóteles, 156, 212-213
Arnold, Matthew, 222
Austen, Jane, 209
Averroes, 212-213

Bach, Johann Sebastian, 331-332, 408, 440
Bacigalupo, Massimo, 351
Bacon, Francis, 435
Baker, Mona, 33
Ball, Hugo, 395
Balzac, Honoré de, 36, 156
Barna, Imre, 20, 225

Bartezzaghi, Stefano, 251
Bassnett, Susan, 101n., 208n., 407n.
Basso, Pierluigi, 27n., 444
Baudelaire, Charles, 72-73, 74, 289, 342, 375-380, 425
Beckett, Samuel, 395
Beethoven, Ludwig van, 408, 413, 418, 424
Belbo, 229
Belmondo, Jean-Paul, 148
Benjamin, Walter, 449
Bergman, Ingmar, 421
Berman, Antoine, 141n., 220, 227, 355n.
Berti, Luigi, 350, 352, 355, 356
Bertonio, Ludovico, 452
Bertuccelli Papi, Marcella, 426n.
Besson, Jacques, 285
Bettetini, Gianfranco, 428n.
Bever, Pierre Van, 369
Blonsky, M., 459
Boeke, Yond, 20
Bogarde, Dirk, 442
Bollettieri Bosinelli, Rosa María, 394n.
Bonfantini, Mario, 342-343
Borges, Jorge Luis, 212-213, 281
Botticelli, Sandro, 426
Boucher, François, 265, 266
Branca, Yves, 427
Brecht, Bertolt, 233
Brook, Peter, 329
Brower, Reuben A., 293
Bruni, Leonardo, 87, 304
Buber, Martin, 238
Budgen, Frank, 394n.
Bufia, Aira, 225

Cabrera Infante, Guillermo, 319n.
Calabrese, Omar, 18n., 411n., 413-415, 428n.
Calamandrei, Franco, 477
Cale Knezevic, Morana, 230-231
Calístrato, 271
Calvino, Italo, 153
Campanini, Cario, 358
Campbell, Naomi, 414
Campion, Jane, 426
Camporesi, Piero, 130-131
Campos, Haroldo de, 386
Camus, Albert, 61, 116-117, 198
Cancogni, Franca, 320
Cano, Cristina, 268, 424, 499, 500, 501
Cantero, Sisama, 136n., 137n., 260-264, 479, 489, 499, 500, 501
Caprettini, Gian Paolo, 426, 438
Caracciolo, Piero, 75
Casetti, Francesco, 428n.
Cattrysse, Patrick, 355n.
Catulo, 460
Cazelles, Nicolas, 77, 78
Cellini, Benvenuto, 309
Cendrare, Blaise, 256, 258, 360
Ceronetti, Guido, 237, 238
Cervantes, Miguel de, 281, 284
Chabás, 481, 495, 499, 500, 501
Chaikovski, Piotr I., 424
Chamosa, J. L., 128, 130, 133
Champollion, Jean-François, 49n., 301
Chateaubriand, François-René de, 357
Chatman, 426n.
Chopin, Frederick, 408, 423, 443, 444-446

Chouraqui, André, 236, 238
Cixous, Helène, 149
Collodi, Carlo, 27, 78-79,82
Conklin, Harold C, 465, 468
Conrad, Joseph, 226
Contaldi, Francesco, 383
Contini, Gianfranco, 209-210
Cortázar, Julio, 37ln.
Cortiana, Rino, 257, 360-361
Cremonini, Giorgio, 424
Crespo, 240n., 243n., 244n.
Crivelli, Cario, 413, 414
Croce, Benedetto, 154
Crosby, Bing, 228
Cuenca, L, A, de, 271n.
Curtius, Ernst Robert, 231

D'Angelo Matassa, Gina, 349
D'Annunzio, Gabriele, 92
Dal Fabbro, Beniamino, 61
Dampier, William, 285
Dante Alighieri, 52, 209-210, 239-242, 245, 322-323, 342, 386
Danuta, Mirka, 408
Daurell, Josep, 131
De Amicis, Edmondo, 74-75
De Luca, Erri, 236, 239
Debenedetti, Renata, 477
Debussy, Claude, 74, 293
Dee, John, 285
Deleuze, Gilles, 435
Dentaria, Cristina, 22n., 149n., 407n.
Derrida, Jacques, 34ln., 449
Disney, Walt, 27, 82, 423, 424

Draghi, Bernardo, 46, 143-144, 473-474
Drumbl, Johann, 325-326
Dumas, Alexandre, 152-154 y n., 158, 160, 290, 357
Durero, Albrecht, 420
Dusi, Nicola, 68n., 101n., 102, 306n., 438

Ebeling, Gerhard, 298
Eco, Umberto, 49n., 64n., 65n., 71n., 81n., 102, 107, 111, 124, 128, 134n., 155n., 161-167, 179, 182, 226, 245-246, 248, 256, 277n., 297, 306-307n., 327, 367, 381, 389-390, 448, 452, 453, 476-477, 488, 499, 500, 501
Elio, Aulo, 304
Eliot, Thomas Stearns, 279, 280, 289, 350-351, 354, 356, 385
Elstir, 271
Elvira, M. A., 271n.
Ennio, 461
Erasmo de Holbein, 425
Esquilo, 443
Even-Zohar, Itamar, 355n.
Ezequiel, 432

Fabbi, Paolo, 303, 416-417, 435
Fabetti, 366n.
Favorino, filósofo, 459-461
Fellini, Federico, 417
Fernández de los Ríos, Ángel, 102n.
Fernández García, I., 389
Ferrer Lerín, 370n.
Ferro, Giovanni, 285
Filóstrato, 271
Fink, Guido, 313
Folena, Gianfranco, 305
Forster, Edward Morgan, 288

Foscolo, Ugo, 100, 102, 104, 122n.
Foucault, Michel, 271
Frabetti, 370n.
Francescato, Giuseppe, 18
Franceschini, Emilio, 357
Frank, Nino, 394 y n.
Frontón, 459-461
Fruttero, Cario, 160n.
Fubini, Mario, 100
Fujimura, Masaki, 20,149

Gadamer, Hans-Georg, 117, 142, 298-299, 300, 301, 324
Gadda, Carlo Emilio, 28
Gaffarel, Jacques, 285
Galbiati, Enrico, 238
Garasse, François, 285
Garbo, Greta, 426
García Ortega, 257n., 361n.
García Tortosa, 404
Garcilaso de la Vega, 165
Gauguin, Paul, 286
Gautier, Théophile, 376
Gelio, Aulo, 459, 461, 465, 468-471
Genette, Gérard, 15n., 82n.
Germi, Pietro, 28
Giardini, Cesare, 478
Gide, André, 226-227
Gill, William, 378
Giobbe, Mario, 146-148
Giorgione, 414-415
Giotto, 425
Glauber, Johann R., 286
Góngora y Argote, Luis de, 165

Goodman, Nelson, 327, 328n.
Gorlée, Dinda, 296
Gracián, Baltasar, 285
Greimas, Algirdas J., 65n., 411n.
Grimm, Jacob y Wilhelm, 415, 442
Guillermo de Moerbeke, 212, 214
Guzmán de Rojas, Iván, 453n.

Halévy, Ludovic, 93n., 94-95, 97, 265
Hammett, Dashiell, 158
Hanslick, Eduard, 424
Heaney, Seamus, 348
Heidegger, Martin, 220, 298
Hemingway, Ernest, 158
Heráclito, 298
Hermann el Alemán, 212, 214
Hernúñez, P. H., 157n.
Herrera, Fernando de, 165
Higginson, Fred H., 400n.
Hjelmslev, Louis, 49, 68n., 418
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 420
Hofstadter, Douglas, 345, 347-348
Holguera, J. M., 157n,
Homero, 21, 101, 155, 220, 222, 255
Hugo, Victor, 29, 376
Humboldt, Wilhelm von, 48, 208, 220, 222-223, 239, 396
Hume, Fergus, 180n.
Huston, John, 427
Hutcheon, Linda, 277, 288-289

Jackson, Katherine, 365

Jakobson, Roman, 68n., 72n., 292-293, 294, 297, 301, 305, 308, 344, 416, 421n., 451
James, Henry, 426, 438
Jameson, Fred, 179-180
Jerónimo, san, 19, 23, 238, 425
Jervolino, Domenico, 298, 299
Jevolella, Massimo, 349
Joyce, James, 15, 86, 318, 394-407
Juan, san, 325
Juan de Garlandia, 214
Jurado de la Parra, J., 355n.
Juvenal, 461

Kandinsky, Vasilij, 471
Katan, David, 134, 135n.
Katz, David, 465
Katz, Rose, 465
Kenny, 101 y n.
Kidman, Nicole, 426
King James, 234, 237
Kircher, Athanasius, 49n.
Koller, Werner, 101n.
Kostiukovich, Elena, 20, 246-247 y n.
Kroeber, Burkhart, 19, 125-126, 133 y n., 163, 170, 172-173, 174-175, 176, 189, 190-191, 193, 195, 196, 232-233, 275, 428
Krone, Patty, 20
Krupa, V., 51n.
Kušej, Martin, 329

Lamartine, Alphonse de, 376 Lamb, Charles, 313
Lamb, Mary, 313
Lancaster, Burt, 447

Laurent, 499, 500, 501
Lefevere, André, 208n., 407n.
Leonardo da Vinci, 351
Leopardi, Giacomo, 27, 66, 70, 195
Lepschky, Giulio C., 317
Leyris, Pierre, 350
Liszt, Franz, 408
Littré, Émile, 240
Llull, Ramón, 248-250
London, Jack, 286
Lorge, I., 464n.
Lorris, Guillaume de, 349
Lotman, Jurij, 63n., 418
Lotto, Lorenzo, 413
Lozano Miralles, Helena, 19, 124n., 151n., 165-166, 168-169, 172, 173-174, 176, 178, 184-185, 190, 191, 193, 195, 196, 230n… 274-275, 289n.
Lucarelli, Cario, 416
Lucchesi, Marco, 172
Lutero, Martín, 219, 221-222, 232, 235, 237-238

Macri, Oreste, 478
Maerz, A., 464n.
Magli, Patrizia, 254n.
Mahler, Gustav, 440
Mallarmé, Stéphane, 74, 293, 375, 378-380
Mann, Thomas, 232, 233, 439-440, 442
Manzoni, Alessandro, 427, 428, 438
Maraini, Fosco, 315
Marc, Franz, 471
Marconi, Luca, 247, 331, 332n.
Marcos, san, 221
Marino, Giovan Battista, 164
Masoliver, J, R., 29

Mason, Ian, 101n.
Mateo, san, 221
Mateos, J., 431n.
Mattoli, Mario, 358
Mazarino, Giulio, 289-290
Mazza, Antonino, 369
Mazzanti, Enrico, 27
McGrady, Donald, 128
Medina, Pedro de, 285
Meercschen, Jean-Marie van der, 227n.
Meillet, Antoine, 207
Melville, Herman, 144, 427, 473
Menard, Pierre, 75, 281
Menin, Roberto, 57n.
Meschonnic, Henri, 238
Mesmer, Franz Anton, 357
Messina, Bartolomé de, 212
Metz, Christian, 69n.
Miguel Ángel, 30, 279, 309, 351, 359
Mink, Louis O., 400n.
Moisés, 432
Moix, 268, 482, 496, 499, 500, 501
Molino Bonfantini, Mary, 93, 138
Montale, Eugenio, 257, 361, 366, 386
Montanari, Federico, 253, 304n.
Montani, Pietro, 459n.
Montépin, Xavier de, 181n.
Monterroso, Augusto, 83
Monti, Vincenzo, 219-220
Morgenstern, Christian, 395
Morin, Jean-Baptiste, 285
Mourey, Gabriel, 380
Mozart, Wolfgang Amadeus, 329
Mursia, Ugo, 227

Musa, Mark, 210, 348
Musino, Attilio, 27
Mussatto, Albertino, 323

Nácar-Colunga, 238
Navarro y Calvo, F., 460n.
Nergaard, Siri, 16n., 32, 177-178, 298n.
Nerval, Gérard de, 16, 19, 79-81, 90-93, 98, 105-107, 109-110, 121, 122-123, 136n., 137-139, 141, 259-260, 267-270, 499, 500, 501
Newman, Francis, 222
Nida, Eugene, 101n., 453-454

Oddera, Bruno, 227
Oldcorn, Tony, 211
Olivier, Laurence, 431
Onieva, 240n., 243n., 244n.
Orcel, Michel, 70
Ortega y Gasset, José, 207-208
Oviedo, Edgardo, 155n.

Pablo, san, 193, 199, 325
Pareyson, Luigi, 327n., 328n.
Parks, Tim, 86, 318-321
Parret, Hermán, 254n.
Pascoli, 52 Paul, R., 464n.
Pavese, Cesare, 86-87
Peck, Gregory, 427
Peirce, Charles Sanders, 108-109, 118, 294-297, 298n., 300-301, 303, 311
Penman, Bruce, 428
Perés, 227
Perrault, Charles, 415, 442

Perras, Claude, 323
Pessoa, Fernando, 382
Petrilli, Susan, 15n., 27n., 301, 306
Pézard, André, 240-241, 242
Piaf, Edith, 361
Piano, Renzo, 30
Picasso, Pablo, 410, 425
Pignatti, Marina, 322n., 437n,
Pinsky, Robert, 347
Pisanty, Valentina, 415
Pitágoras, 443
Plinio, 460
Pochtar, Ricardo, 131, 134n., 163, 193, 195, 196, 230n.
Poe, Edgar Allan, 371 y n., 372-376, 378-381, 385, 419
Propercio, 461
Proust, Marcel, 109, 301, 310, 434
Putnam, Hilary, 115
Pym, Anthony, 208n.

Queneau, Raymond, 15, 19, 301, 388-394
Quine, Willard van Orman, 48-49, 51, 207

Rabelais, Franfois, 255
Rafael, 351, 418
Ramelli, Agostino, 285
Ravel, Maurice, 445
Regás, 227
Rembrandt, Harmensz van Rijn, 425
Richelieu, Armand-Jean du Piessis, marqués de, 290
Ricoeur, Paul, 298, 301
Risset, Jacqueüne, 241-243, 323, 324, 394n,
Rivarol, Antoine, 242

Robbe-Grillet, Alain, 255
Robespierre, Maximilien de, 429
Rojas, Femando de, 286
Rossetti, Dante Gabriele, 210,425
Rostand, Edmond, 146-148
Rousseau, Jean-Jacques, 135
Rustico, Carmelo, 381n.
Rybczynski, Zbigniew, 444-446

Sahlins, Marshall, 463
Salgari, Emilio, 287
Sand, George, 444
Sanesi, Roberto, 350-353, 356
Santos, 499, 500, 501
Santoyo, J. C., 128, 130, 133
Sapir, Edward., 48, 207
Sartre, Jean-Paul, 152
Sayers, Dorothy, 323, 348
Schäffner, Christina, 101n.
Schenoni, Luigi, 404-405
Schifano, Jean-Noël, 19, 124, 125, 133, 162, 169, 172, 173, 176, 188, 190, 193, 195, 196, 273, 275
Schleiermacher, Friedrich D. E., 208, 220, 250, 301
Schökel, L. Alonso, 431n.
Séneca, 304
Sengupta, Mahasweta, 407n.
Settani, Ettore, 394 y n.
Shakespeare, William, 39, 116, 198, 209, 220, 277, 294, 311-313
Shaw, George Bernard, 308
Shore, Marion, 210-211
Short, Thomas L., 110, 223-224
Sieburth, Richard, 93n., 94, 96-98, 105, 107, 122-123, 140, 142, 265, 266, 267-268, 270

Sigaux, Gilbert, 357n.
Snell-Hornby, Mary, 208n,
Sófocles, 155, 443
Sonzogno, Marco, 160
Sordi, Alberto, 228
Soupault, Philippe, 395
Souvestre, Pierre, 153
Spaziante, Lucio, 332n., 442
Starck, Philippe, 30
Steiner, George, 17, 301, 425
Sterne, Laurence, 100, 102, 104
Stevenson, Robert Louis, 286
Stout, Rex, 106n.
Strubel, Armand, 349
Swedenborg, Emanuel, 357

Tagore, Rabindranath, 407
Taylor, Christopher J., 100n., 127
Terracini, Benvenuto, 100, 102
Thornidike, E. L., 464n.
Tiziano Vecellio, 414, 425
Todó, Lluís María, 480, 491, 499, 500, 501
Tolstói, Lev Nikolaevic, 217-218
Torop, Peeter, 225-226, 305
Totò, Antonio de Curtis, 358
Tour, Georges de la, 272-273, 430
Toury, Gideon, 305
Troisi, Massimo, 175

Uribe, Jaime, 475

Valéry, Paul, 215-216, 259, 471
Valverde, José María, 350n., 353n., 474
Velázquez, Diego, 271, 414
Venuti, Lawrence, 221, 222
Verjat, 499, 500, 501
Verlaine, Paul, 450
Vermeer, Hans J., 101n., 272, 274-275
Verne, Julio, 282
Vicens, Antoni, 196
Victorio, 349n.
Villa, J., 256
Villamil de Rada, Emeterio, 452
Villena, 279n.
Vinçon, Paolo, 426n.
Violi, Patrizia, 179
Virgilio, 460-461
Visconti, Luchino, 438-442, 447
Vitale, 366n.
Vittorini, Elio, 220

Wada, Tadahiko, 20
Wagner, Geoffrey, 93n.
Wallace, Edgar, 416
Warburg, Aby, 414
Warhol, Andy, 425
Watteau, Jean-Antoine, 259, 269
Weaver, William, 19, 124, 125, 127, 128, 133-134, 135n., 144-145, 150-151, 162, 164-165, 168-169, 171, 174, 176, 177, 187, 190-191, 195, 196, 201, 229 y a, 230, 246-247, 252-253, 274, 275, 284, 286, 288
Wall, Kurt, 284
West, Mae, 426

Whorf, Benjamin Lee, 48, 207
Wiegand Junker, Ernst, 428
Wierzbicka, Anna, 113-114
Wilde, Oscar, 111
Wing, Betsy, 149n.
Wirds, Susan Achard, 378
Wittgenstein, Ludwig, 233, 381
Wolfe, Nero, 106

Notas

[1] Justamente, Genette (1982) coloca la traducción en la categoría del palimpsesto: un pergamino cuya primera inscripción fue «raspada» para trazar otra, pero la antigua aún se puede leer al trasluz debajo de la nueva. Por lo que respecta al «casi», Susan Petrilli (2001) tituló una recopilación de ensayos sobre la traducción *Lo stesso altro*, cuyo equivalente podría ser *El mismo otro*. <<

[2] Véase Eco (1991, 1992a, 1993a, 1995a, 1995b). <<

[3] Quisiera recordar aquí que, aunque llevaba décadas haciendo experiencias de traducción, mis intereses teóricos al respecto fueron estimulados por las dos memorias, de licenciatura y de doctorado, de Siri Nergaard y, naturalmente, por la preparación, en 1993 y 1995, de los dos volúmenes antológicos que recopiló para una colección que yo dirijo. <<

[4] *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, Londres, Weidenfeld-Orion, 2003. <<

[5] La amplitud de mis ejemplos no se debe sólo a preocupaciones didácticas. Es indispensable para pasar de un pensamiento general sobre la traducción (o incluso de una serie de reflexiones normativas) a análisis *locales*, conforme a la convicción de que las traducciones conciernen a textos y que cada texto presenta problemas distintos. Al respecto, véase Calabrese (2000). <<

[6] A propósito de los últimos tres problemas, remito a Demaria *et al.* (2001) y a Demaria (1999 y 2003). <<

[7] Al tratar de las relaciones entre un original y su traducción, los teóricos usan varias expresiones: en inglés se ha difundido la distinción entre *source* y *target*, y si el primer término puede verterse perfectamente con *fuente*, el segundo corre el riesgo de transformarse impropiamente en una *diana*. Suele usarse bastante a menudo *texto de salida* y *texto de llegada o texto meta*. Yo usaré casi siempre la expresión *texto fuente* porque (véase el final del capítulo 7) me permite una serie de inferencias metafóricas. Para el segundo término, usaré según los casos tanto *llegada* como *meta*. <<

[8] Véase Basso (2000:215). Petrilli (2000: 12) usa una expresión feliz cuando dice que «la traducción es un *discurso indirecto disfrazado de discurso directo*». En efecto, la fórmula metalíngüística implícita con la que todo texto traducido empieza es: «El Autor Fulanito ha dicho en su lengua lo que sigue». Claramente, este aviso metalingüístico implica una deontología del traductor. <<

[9] Barcelona, Seix Barral, 1965. <<

[10] Es interesante notar que la firma Alessi, que produce el objeto de Starck, puso en circulación una «Special Anniversary Edition 2000, gold plated aluminium» de 9.999 ejemplares numerados con una advertencia que dice: «Juicy Salif Gold es un objeto de colección. No debe usarse como exprimidor: de entrar en contacto con sustancias ácidas, el dorado podría deteriorarse». <<

[11] No conviene exagerar nunca con el optimismo: he probado y obtenido lo siguiente tanto en italiano como en español: «John, un *bachelor* che ha studiato a Oxford, seguito un programma di PhD nelle scienze naturali a Berlino ed ha scritto una dissertazione di laurea sui *bachelors* del palo del nord»; «Juan, *soltero* que estudió en Oxford, seguido un programa de PhD en ciencias naturales en Berlín y escribió una disertación doctoral en los *solteros* de Polo Norte». <<

[12] Y un último paso en español: «En el dios, que comenzaron, colocado el cielo y la masa y la masa estaba sin forma y hace vacío; y la oscuridad estaba en la cara del profundo. Y los alcoholes blancos del dios cambiaron de puesto en la cara del agua. Allí y el dios dijo, dejándole, para ser luz: y había luz. Y el dios vio la luz, que, que era bueno: y el dios dividió la luz de la oscuridad. Y el dios señaló el día leve y la oscuridad, que la señalaron a la noche. Y la tarde y la mañana eran el primer día y el dios dichos, la deja en los medios del agua esté firmament, y a la izquierda él divide el waessert del agua. Y el dios hizo el firmament y dividió el agua, que el firmament debajo del agua era, que estaban en el firmament. Y era como ése». <<

[13] Sin encomendarnos a experimentos mentales, un caso muy interesante lo ofrece el presunto desciframiento de los jeroglíficos en el siglo XVII por parte de Athanasius Kircher. Como más tarde demostrará Champollion, el «manual de traducción» predispuesto por Kircher era completamente estrafalario, y los textos que descifró querían decir cosas completamente distintas. Sin embargo, un falso manual le permitió a Kircher obtener traducciones coherentes, que para él estaban llenas de sentido. Véase, al respecto, el capítulo 7 de mi obra *La búsqueda de la lengua perfecta* (1993b). <<

[14] El diagrama que presento nunca fue formulado de esta manera por Hjelmslev. Se trata de una interpretación mía, tal y como aparece en Eco (1984:52, trad. cast.: 72). <<

[15] Krupa (1968: 56) distingue, por ejemplo, entre lenguas distintas por estructura y cultura, como el esquimal y el ruso, lenguas afines por estructura pero distintas por cultura (checo y eslovaco), lenguas afines por estructura y cultura (ruso y ucraniano). <<

[16] Véase al respecto, Menin (1996: § 11, 2.4). <<

[17] Al lingüista el texto le «interesa como fuente de testimonio sobre la estructura de la lengua, y no sobre la información contenida en el mensaje» (Lotman, 1964). <<

[18] Se podría sustituir la pareja *sistema/texto* con la saussureana de *lengua/habla* y las cosas no cambiarían. <<

[19] Véase, al respecto, la figura 2 que proponía y comentaba en Eco (1975). <<

[20] Véanse Greimas (1966) y Eco (1979: cap. 5). <<

[21] Véanse Greimas (1966, trad. cast.: 263, y 1973). <<

[22] Remitiéndonos a Jakobson (1935), y en general a la tradición de los formalistas rusos, podríamos decir que el traductor debe decidir cuál es la *dominante* de un texto. El problema reside en que la noción de «dominante», revisitada ahora a distancia de tiempo, es más vaga de lo que parece: a veces la dominante es una técnica (por ejemplo, metro, verso, rima), otras veces es un arte que representa el modelo de todas las demás en una determinada época (las artes visuales en el Renacimiento), otras la función principal (estética, emotiva u otras) de un texto. Por lo tanto, no considero que pueda ser un concepto resolutorio para el problema de la traducción, sino más bien una sugerencia: «Busca cuál es para ti la *dominante* de este texto, y en función de ella haz tus elecciones y tus exclusiones». <<

[23] No me limito aquí a atenerme a la indicación hjelmsleviana por la que «una misma sustancia comporta a su vez varios aspectos, o, como preferimos decir, varios *niveles*» (Hjelmslev, 1954, trad. cast.: 67), porque Hjelmslev se limita a citar niveles de carácter *fisiológico* o *articulatorio*, *físico* o *acústico* y *auditivo* (que dependen de la percepción del hablante). Como vemos aquí, a la luz de los desarrollos de una semiótica textual, se consideran muchos otros niveles netamente ajenos al nivel lingüístico. Para una discusión de los distintos niveles de la sustancia, véase Dusi (2000: 18 ss.). <<

[24] Véase Metz (1971: cap. X). <<

[25] Véase «El signo de la poesía y el signo de la prosa», en Eco (1985). <<

[26] Véase Roman Jakobson (1987). <<

[27] «Hoy, primer día de clase. ¡Pasaron como un sueño esos tres meses de vacaciones en el campo!» <<

[28] «Hoy es la vuelta al colegio. ¡Los tres meses de vacaciones en el campo han pasado como un sueño!» <<

[29] Érase una vez…

—¡Un rey! —dirán enseguida mis pequeños lectores.

—No, niños míos, os habéis equivocado. Había una vez un pedazo de madera. <<

[30] «Arrojaba oro sobre una mesa de whist y lo perdía con indiferencia. “¿Qué me importa, dije, él o cualquier otro? Alguno tenía que haber, y ése me parece digno de haber sido escogido. —¿Y tú? —¿Yo? Ella es una imagen que yo persigo, nada más”» (Cantero). <<

[31] Además, *Sylvie* se caracteriza por que, aparentemente, la narración es en primera persona, es el protagonista el que refiere acontecimientos de su vida pasada; pero, a menudo, se introduce una instancia narrativa superior, como si la voz de ese Autor que ha dado la palabra a su personaje se dejara oír, como comentario de lo que el personaje-narrador dice. Véase el primer capítulo de Eco (1994) y el también mío «Las brumas del Valois», en Eco (2002). <<

[32] El narrador en la película es Pepito Grillo, personaje entre los personajes, y por lo tanto, siguiendo las útiles distinciones establecidas por Genette (1972), un relato que era heterodiegético se convierte en homodiegético. <<

[33] Véase el minucioso análisis de Parks (1997) al respecto, <<

[34] *Retrato del artista adolescente*, Barcelona, Lumen, 1978. <<

[35] En el Apéndice II, p. 476, pueden verse en toda su extensión, junto con una serie de traducciones españolas. <<

[36] Ludovic Halévy (1887), Richard Aldington (1932) y Richard Sieburth (1995). No he tomado en consideración la traducción de Geoffrey Wagner (*Sylvie*, Nueva York, Grove Press, 1957), y considero a Sieburth, en cualquier caso, el mejor de los cuatro. <<

[37] «Fantasma rosa y rubio que se deslizaba por la hierba verde medio bañada en vapores blancos» (*Cantero).* <<

[38] «¡Amar a una religiosa bajo la forma de una actriz!… ¡y si fuese la misma! —¡Es para volverse loco! Es una atracción fatal en la que lo desconocido nos atrae como el fuego fatuo que huye sobre los juncos de un agua muerta» *(Cantero).* <<

[39] «Tales son las quimeras que hechizan y engañan en la mañana de la vida. He intentado fijarlas sin mucho orden, pero muchos corazones me comprenderán. Las ilusiones se van cayendo una tras otra, como las cáscaras de una fruta y la fruta es la experiencia. Su gusto es amargo; tiene, empero, algo acre que fortalece» *(Cantero).* <<

[40] «¿Qué más me dan ahora tus umbrías y tus lagos, e incluso tu desierto?» *(Cantero).* <<

[41] «A cada estrofa, la melodía acababa con esos trinos trémulos que tan bien realzan las voces jóvenes cuando imitan con un modulado escalofrío la voz temblorosa de las abuelas» (*Cantero).* <<

[42] Taylor (1993) se detiene en algunos pasajes de la traducción inglesa *de El nombre de la rosa*, considerando sobre todo casos de aliteración y de asonancia, o soluciones de inversión sintáctica. Admite que una expresión como *sconvolti i volti* no permite una traducción equivalente en inglés, mientras subraya como un éxito casos como *folgorato l'uno da una dilettosa costernazione, trafitto l'altro da un costernato diletto* que se convierte en *this one thunderstruck by a pleasurable consternation, that one pierced by a consternated pleasure.* <<

[43] «¡Benditas seáis, o levísimas cortesías! Vosotras le allanáis el sendero a la vida.» <<

[44] La bibliografía al respecto es amplia. Véanse, por ejemplo, Nida (1964) y Bassnett (1980). Para la equivalencia funcional, véanse Mason (1998) y Vermeer (1998); para la teoría del escopo, Schäffner (1998). Para las diferencias entre estas teorías, véase Dusi (2000: 36 ss.). Véase también Kenny (1998), donde se enumeran varios tipos de equivalencia: referencial o denotativa, connotativa, *text-normative* (tomada de Koller, 1989, a propósito de la identidad de efecto), pragmática, dinámica, formal, textual, funcional. Véase también Dusi (1998) para tácticas locales de equivalencia. <<

[45] Reproducimos la traducción castellana de Ángel Fernández de los Ríos publicada en 1851:

«No hay duda, todas estas cosas, dije, están más bien arregladas en Francia.»

¿Con que habéis estado en Francia? Me preguntó con la mayor atención, y con un aire de triunfo, el hombre con quien disputaba… Cosa maravillosa, proseguí hablando entre mí, que la navegación de tan pocas millas pueda dar tantos derechos a un hombre… Yo los examinaré… Esta resolución sofocó desde luego la disputa… Me retiro á mi casa… Empaqueto media docena de camisas y unos calzones de seda negros… Registro las mangas de mi vestido, y veo que aun pueden pasar… Tomo un asiento en el carruaje público de Doubres; llego á esta ciudad, y luego averiguo que el paquebot sale á las nueve de la mañana del siguiente día… Me embarco, y á las tres de la tarde como en Francia un fricasé de pollos, con tal certeza de pisar ya el suelo francés, que si me hubiese sucedido en aquella noche morir de indigestión, todo el mundo no hubiera sido bastante poderoso para evitar que mis bienes pasasen al fisco. Mis camisas, mis calzones de seda negros, mi maleta, todo, todo hubiera pertenecido al rey de Francia. ¡Ah desdichado! ¿qué hubiera sido de este pequeño retrato que hace tanto tiempo me sirve de consuelo, y que con tanta frecuencia te he asegurado, querida Liseta, me acompañará a la sepultura? ¡Infeliz! Me lo hubieran arrancado del cuello… <<

[46] Pienso en la bonita casa descrita por Rex Stout, porque en la traducción italiana es precisamente de *arenaria*; traducción que ha entrado ya en el horizonte enciclopédico de los italianos amantes del género negro. <<

[47] Véase Proust (1954). <<

[48] Pero Foscolo nos enseña que hay que dejar los galicismos de un texto inglés. <<

[49] Tampoco los demás traductores italianos han conseguido salir del apuro y cuando no recurren como yo a *Ultimo foglio*, oscilan entre *Ultimo foglietto* (*sic*) y *Ultima pagina*. En castellano: *Ultimo pliego, La última hoja, Última hoja, Última página, Última entrega…* <<

[50] «—Oh mein Gott, el Señor me perdona que Su Santísimo Nombre en vano he pronunciado. In primis, después que Salomón había el Templo construido, había una grosse flotte hecho, como dice el Libro de los Reyes, y esta flotte llega a la Isla de Ophir, de donde le traen (¿cómo tú dices?)… quadringenti und viginti…

»—Cuatrocientos y veinte.

»—Cuatrocientos y veinte talentos de oro, una muy grande riqueza: la Biblia dice muy poco para decir muchíssimo, como decir pars pro toto. Y ningún lando cerca de Israel tenía una tanto grande riqueza, quod significat que aquella flota al último confín del mundo era llegada. Aquí» *(Lozano).* <<

[51] El traductor francés vierte precisamente con *baumes du Perou*, arrastrado por automatismos lingüísticos, único desliz en una traducción admirable. El anacronismo se puede excusar porque desde el principio yo digo que saco mi historia de una traducción decimonónica francesa de un manuscrito medieval, y por consiguiente ese Perú puede atribuirse a un descuido romántico de mi abad Vallen Tanto más que la solución estilística coherentemente elegida por Schifano fue no tanto imitar el estilo del cronista medieval sino el de su presunto traductor decimonónico. De todas formas, mejor la Meca que Perú. <<

[52] Al respecto, véase también McGrady (1994). <<

[53] Mientras transcribo este pasaje con el ordenador, Winword me está subrayando todas las palabras en rojo, al no reconocerlas como italianas. Imaginémonos un lector cuyo vocabulario no sea más rico que el que ha previsto Microsoft. <<

[54] Turín, Einaudi, 1973. <<

[55] Y, evidentemente, como a mí (e incluso a Adso que soñaba), tampoco a Kroeber le importaba en absoluto el significado de la cita, Dice más o menos (se trata de un hechizo para curar el esguince de un pie o de la pata de un caballo): *si distorsión de pierna como distorsión de sangre como distorsión de miembro; pierna con pierna, sangre con sangre, miembro con miembro, como si estuvieran pegados.* <<

[56] —Ahora que estás con nosotros, podrás sernos muy útil dentro de unos días cuando llegue Michele. La confrontación será dura.

—No añadiré mucho a lo que ya dije hace cinco años en Aviñón. ¿Quién vendrá con Michele?

—Algunos de los que estuvieron en el capítulo de Perusa, Arnaldo de Aquitania, Hugo de Newcastle…

—¿Quién?

—Hugo de Novocastro, perdóname, uso mi lengua incluso cuando estoy hablando en buen latín (*Pochtar*). <<

[57] Por otro lado, a menudo los críticos de los traductores son demasiado propensos a encontrar traiciones. Siempre Katan (1993: 157) examina un pasaje donde Ubertino le aconseja afectuosamente a Guillermo que tire todos sus libros y Guillermo le contesta (según Katan) «tratterò solo il tuo» (trataré sólo el tuyo). Katan observa que Weaver traduce *I will devote myself only to yours* y saca la conclusión de que Weaver ha «overtranslated» ese *tratterò*, exagerando la ironía de Guillermo. La verdad es que mi texto no decía *tratterò* sino *tratterrò* (conservaré), es decir, «tiraré todos los libros excepto el tuyo, que obviamente tomaré en serio». Por lo tanto, la traducción, que sin duda ha modernizado un término que en italiano sonaba bastante docto y arcaico, de hecho, vierte perfectamente la idea que se quería expresar. <<

[58] «Entonces me detenía con un gusto clásico, y ella a veces se extrañaba de aquellas efusiones interrumpidas» *(Cantero).* <<

[59] Y además, el joven Nerval había participado en la denominada «batalla de *Hernani»*, que oponía los románticos a los clásicos. <<

[60] «Salía yo de un teatro en cuyos palcos proscenio me mostraba todas las noches con galas de rendido adorador» (*Cantero).* <<

[61] En las traducciones italianas, dejando de lado términos como *innamorato* (enamorado) o *spasimante* (irónicamente, uno que se desvive), encontramos también *cascamorto* y *vagheggino*, que me parece rebajan el tono de la prosa nervaliana, como sí dijera «moscardón» o «mariposón». <<

[62] Entre las anécdotas sobre las aventuras de la traducción, deberemos recordar que Aldington traduce *I'll drive you at the police station!* <<

[63] Véanse las criticas a los intentos de aclaración y ampliación del texto original en Berman (1999: 54-59). <<

[64] «Gañe, dijo Belbo, muy académico» *(Pochtar-Lozano).* <<

[65] CYRANO. —¡Todo me lo quitaréis! / ¡Todo! ¡El laurel y la rosa! / ¡Pero quédame un cosa que arrancarme no podréis! / El fango del deshonor / jamás llegó a salpicarla: / y hoy, en el cielo, al dejarla a las plantas del Señor, / he de mostrar sin empacho / que, ajena a toda vileza, / fue dechado de pureza / siempre; y es… *(Avanza en actitud de acometer, levantando la espada, que pronto se escapa de su mano. Vacila y cae en brazos de Lebret y Ragueneau.)*

ROXANA. —(Inclinándose sobre él y besándole en la frente.) ¡Di!

CYRANO. —(Abre los ojos, reconoce a Roxana y exclama sonriendo) Mi… penacho (Vía, Martí, Tintorer). <<

[66] Demaria (2003, § 3.2.2 y 3.2.3) que cita al respecto a Wing (1991) y sus traducciones de Helène Cixous, afirmando que la traductora debe «prestar mucha atención al texto y dejar que su lengua lo atraviese (…) La traducción tiene que trabajar siguiendo el cuerpo y sus ritmos» (pp. 7-9). Véanse, siempre en Demaria (2003, § 3.4), las páginas sobre las traducciones «coloniales» y las dedicadas al problema de las literaturas poscoloniales (seguramente transversales con respecto al problema de la traducción). <<

[67] Se le presentó inmediatamente como un quebrado perfil turquesa que, con el pasar de pocos minutos, estábase dividiendo ya en dos franjas horizontales: un cepillo de espesura y palmeras claras fulguraba bajo la mancha lóbrega de las montañas, sobre la cual dominaban aún obstinadas nubes de la noche. Lentamente éstas, negrísimas todavía en el centro, estaban disgregándose en los bordes en una mixtura blanca y rosa.

Era como si el sol, en vez de herirlas de frente, estuviera industriándose en nacer desde su interior, y ellas, aun desmayándose de luz en las márgenes, hinchiéranse turgentes de calina, rebelándose a licuarse en el cielo para transformarlo en espejo fiel del mar, ahora prodigiosamente claro, deslumbrado por manchas centelleantes, como si por él bancos de peces dotados de interna lámpara transitaran. En breve, sin embargo, las nubes habían cedido a la invitación de la luz, y habíanse alumbrado a sí mismas, abandonándose sobre las cumbres, y por un extremo, se adherían a las laderas condensándose y depositándose como nata, esponjosa allá donde rebosaba hacia abajo, más compacta en la cima, en la que formaban un ventisquero; y por el otro, al transformarse su nevado vértice en una lava sola de hielo, estallaban en el aire cual setas, exquisitas erupciones en un país de Jauja (…)

¿No habría podido ser, por tanto, un sueño también el gran teatro de celestes **artificios** que él creía ver ahora en el horizonte? *(Lozano).* <<

[68] No puedo evitar retomar lo que conté (en Eco, 1985) sobre mi intento, fracasado, de una nueva traducción de *El conde de Montecristo*. <<

[69] Véanse mis reflexiones sobre Sue, y también sobre Dumas en Eco (1978), donde, entre otras cosas, retomo escritos publicados en fechas anteriores. <<

[70] Véase mi «*Casablanca* o el renacimiento de los dioses» (Eco, 1977b: 138-146; trad. cast. de Edgardo Oviedo en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986: 286-292). <<

[71] «Viéndola tan arrugada y florida como una abuela a quien los nietos acaban de felicitar el santo, no se hubiera dicho que pudiera contar muchos dramas terribles, si hubiera tenido voz además de los amenazadores oídos que un viejo proverbio atribuye a las paredes» (trad. cast. de *P. H. Hernúñez* y *J. M. Holguera*, Madrid, Anaya, 1990). <<

[72] Se habría dicho, al verla tan adornada y florida como una bisabuela cuyos nietecitos celebraban su día natalicio, que habría podido recoger dramas harto terribles, si hubiera añadido la voz a los oídos amenazadores que un antiguo proverbio atribuye a las murallas. <<

[73] Recuerdo una queja de sobremesa de Cario Fruttero, quien se rendía admirado y turbado ante una expresión típica del mejor folletín francés, *s'écria-t-il*. Y, en efecto, qué perdida de énfasis y dramaticidad si se la traduce simplemente como *gritó* o *exclamó.* <<

[74] Los traductores francés, catalán, castellano y portugués conservaron, en cambio, los textos italianos. Evidentemente las afinidades entre culturas permitían reconocer el tipo de canción, probablemente conocida también en sus países. Pero añadieron notas explicativas a pie de página. Resulta interesante notar que el editor alemán decidió no publicar ese texto, sustituyéndolo con otro. <<

[75] La historia del *hansom cab* no se acaba aquí. En agosto de 2002, el periódico *L'Unità* regaló a los lectores del cotidiano una antigua novela policíaca de 1886, *The Mystery ofa Hansom Cab*, de Fergus Hume. El título de su traducción italiana era *Il mistero del calesse (El misterio de la calesa).* En la portada de la edición decimonónica aparecía un *hansom.* Quizá debido a su influencia, también en la edición italiana de 2002 se veía representado un *hansom*, con su cochero en la parte trasera, como debe ser (o quizá el dibujante leyera el libro y consultara un diccionario). Una calesa, en cambio, lleva el conductor delante, no suele estar cubierto y, sobre todo, no es un coche de alquiler y suele ser conducido por su propietario. ¿Por qué esta elección? Sin duda por la dificultad de traducir *hansom cab.* Es verdad que el delito habría resultado más misterioso si se hubiera llevado a cabo dentro, qué sé yo, de un *fiacre* —y se evocaría otro libro lleno de misterios, *El fiacre número 13* de Xavier de Montépin—, pero desgraciadamente la historia se desarrolla en Australia, donde nadie hablaba de *fiacres.* <<

[76] Adaptación al castellano de un jeroglífico de *La Settimana Enigmistica* del 31 de agosto de 2002. *(N. de la T.)* <<

[77] Snell-Hornby (1988) hablaba, en traductología, de un *cultural turn*, tal y como en filosofía se ha hablado de un *linguistic turn.* Lefevere (1992: XIV) opina que quizá lo menos importante resulta, precisamente, el lenguaje. Véanse también Bassnett y Lefevere (1990) y Pym (1992). <<

[78] Véase Van der Meercschen (1986: 80). <<

[79] A propósito de la influencia de las traducciones, nótese que, tras muchas películas americanas donde a los curas se los llama *Padre*, como a los frailes, el uso se ha generalizado también en Italia. En la serie de televisión *Don Matteo,* cuando se dirigen al cura sin llamarlo por su nombre, le dicen *padre* y no *reverendo* como se acostumbraba antes. <<

[80] Uno es Weaver (1990). El otro «In other words: A translator’s journal», *The New York Times*, cuya fecha no he conseguido encontrar. <<

[81] «Por eso los maestros de la Gnosis dicen que no hay que fiarse de los Idílicos sino de los Pneumáticos» (*Pochtar-Lozano).* <<

[82] El caso también podría discutirse en el capítulo 9, donde hablo de cómo pueden hacerse notar las ironías intertextuales. <<

[83] Los ejemplos que siguen están sacados de Kroeber (1993), pero véanse también Kroeber-Eco (1991), Kroeber (2000 y 2002). <<

[84] Véase la traducción del *Éxodo: Esodo/Nomi*, Milán, Feltrinelli, 1994: 6. <<

[85] En medio del camino de nuestra vida
Me encontré en una selva oscura
Por haberme desviado del recto camino.

¡Ay, es cosa dura decir cómo era
Esta selva salvaje y áspera y fuerte
Que en el pensamiento renueva el pavor! (*Onieva*).

A mitad del camino de la vida
yo me encontraba en una selva oscura,
con la senda derecha ya perdida.

¡Ah, pues decir cuál era es cosa dura
esta selva salvaje, áspera y fuerte
que en el pensar renueva la pavura! (*Crespo*). <<

[86] Diversas lenguas, horribles imprecaciones,
palabras de dolor, acentos de ira,
voces desaforadas y roncas, y palmadas a la vez,

producían un estrépito, el cual rueda
siempre en aquel espacio eternamente oscuro,
como la arena cuando el torbellino la agita (*Onieva*).

«Distintas lenguas, hórridas querellas,
palabras de dolor, de airado acento,
voces altas y roncas y, con ellas,

un manotear, formaban un violento
tumulto, en aquel céfiro manchado
como de arena que levanta el viento (Crespo). <<

[87] Si fuese mi estilo áspero y ronco,
como convendría al triste abismo
sobre el que estriban las demás rocas,

Yo expresaría la esencia de mi pensamiento
más plenamente; pero como no lo poseo,
no sin temor me decido a seguir:

que no es empresa para tomarla a juego
describir el centro de todo el universo
ni propio de una lengua que llama «mamá» y «papá» (*Onieva*).

«Si yo tuviese rimas berroqueñas
y ásperas, cual merece el triste huraco
que es apoyo del resto de las peñas,

más jugo sacaría del que ataco
a mi concepto; y, dada mi pobreza,
no sin sentir temor el tema ataco;

que no se ha de tomar con ligereza
el fondo describir del universo,
ni es de lengua que «papa» y «mama» reza (*Crespo*). <<

[88] Véanse, de todas formas, las reflexiones al respecto de Kosdukovitch (1993). <<

[89] Del problema de la ejecución me ocuparé más a fondo en el capítulo 10. <<

[90] Ya he discutido este ejemplo en mi *Seis paseos por los bosques narrativos*, pero en este ámbito era indispensable volver a él. <<

[91] Gracias también a las sugerencias de Magli (2000) y Parret (2000). <<

[92] «Les sémaphores sous la pluie», en Eco (2002). <<

[93] Traducción de J. Villa (*Planilandia*, Madrid, Guadarrama, 1976). <<

[94] «Todas las mujeres con las que me he encontrado se yerguen en lontananza. Con gestos lastimeros y miradas tristes como semáforos bajo la lluvia» *(García Ortega).* <<

[95] *Philostratus, the Elder, the Younger, Imagines. Callistratus Descriptions.* The Loeb Classical Library, Londres, Heinemann (ed. cast. de L. A. de Cuenca y M. A. Elvira, *Imágenes*, Madrid, Siruela, 1993). <<

[96] Sobre este tema me he demorado ya en el ensayo «Ironía intertextual y niveles de lectura» (en Eco, 2002). Aquí retomo sólo los puntos relevantes para el problema de la traducción. <<

[97] «Sestear pálido y absorto junto a la ardiente tapia de un huerto» (*Villena*). <<

[98] «¿Cómo destruir a este último enemigo? De pronto sobreviene la intuición imprevista, como sólo puede alimentar una mente para la que, desde hace siglos, el alma humana ha dejado de tener secretos inviolables.

»“Mírame”, digo, “también yo soy un Tigre”» *(Pochtar-Lozano).* <<

[99] «Hincó una rodilla y dijo:

»—Eminencia, soy vuestro.

»O, por lo menos, así quisiera yo, pues no me parece comedido hacerle dar un salvoconducto que recite “C’est par mon ordre et pour le bien de l’état que le porteur du présent a fait ce qu’il a fait”» *(Lozano).* <<

[100] Un problema interesante para el traductor es también el de la cita no «irónica» pero de todas formas no explícita, donde el préstamo y la recontextualización pueden cambiar el sentido del original. Véase, para este gesto interpretativo que se presenta como una operación de *editing*, La Marina (2001, § 4). Por otra parte, un problema análogo se planteó para la traducción del íncipit de *El nombre de la rosa*, *y* discuto de ello en §10.7. <<

[101] Véase, por ejemplo, cómo en C. P. 2.89 *translation* se usa junto a *transaction*, *transfusion*, *trascendental*, como aquello que puede ser «suggested» por el término *Transuasion* que indica la *Thirdness* como mediación, a su vez distinta de la *Originality* (o *Firstness*, «being such as that being is, regardless of aught else») y de la *Obstinence* (como *Secondness).* <<

[102] Sobre el hecho de que, para Peirce, si es verdad que cada traducción es una interpretación, en cambio, no es válido lo contrario, véase Nergaard (2001). <<

[103] Véase Heidegger (1987). <<

[104] En *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Tubinga, Mohr, 1959, III, col. 243. <<

[105] Nota Montana» (2000: 203) que colocar toda interpretación bajo la égida de la traducción «no encuentra prácticamente corroboración en la autocalificación de obras artísticas». Esto quizá no constituye un argumento porque los artistas no tendrían por qué ver los nudos comunes allá donde los semiólogos los ven, pero es interesante que el director de cine que traduce una película no se firme como traductor sino como autor de la película, citando el texto fuente en los créditos (sacado de, libremente inspirado en). Puesto que se cree que para hacer una buena estética hay que considerar las poéticas de los artistas, esta autoconciencia no puede pasarse por alto. <<

[106] Resulta siempre impresionante ver circular en Grecia, hoy en día, enormes camiones que llevan escrito *metaphorà* en el costado: se trata de camiones de mudanzas. <<

[107] Toda traducción, al ser una subespecie, es interpretación. Con un descuido, Dusi (2000: 9) al referirse a Eco (2000) dice que para mí el universo de las interpretaciones es más amplio que el de las traducciones, y es verdad, pero añade que Eco «admite la existencia de traducciones que consiguen decidir qué efecto o finalidades principales del texto de partida seguir, por ejemplo, el efecto poético; de esta manera, se convierten en excelentes interpretaciones de las intenciones del texto». La mía no es una concesión, yo decía en ese ensayo (y lo repito aquí) que *toda* traducción, incluso la traducción de *llueve* con *it rains* es una interpretación. <<

[108] Milán, Bompiani, 1976. <<

[109] «Un lonfo que no vatercaba nunca, ni gluía, y barigateaba bastante raramente, soplando un día el bego, se entumesteó archiplatándose ñayo. Dijeron todos que ese lonfo estaba frusco, pero el rey respondió que estaba más bien lobiñoso y sofolentaba una malveretida arramblonería. Y entonces, el lonfo, viendo que el rey se chonfaba, lo repulilló arrepillándolo, y como el rey intentara lugrarse, lo abomampó hasta que no quedó bien acrifritado.» <<

[110] «Un cordón del corpiño colgaba hasta el piso. Una bota se mantenía en pie, su caña fláccida caída; su compañera yacía recostada a su lado» *(Cabrera Infante).* <<

[111] «La cinta de una combinación que pendía sobre el piso, una bota vertical, con la caña fláccida, junto a la compañera volcada sobre un costado.» <<

[112] «La cinta de una enagua colgaba hasta el piso, un botín estaba en el suelo en posición vertical, su caña fláccida doblada, y su compañero yacía a su lado sobre un costado.» <<

[113] «Un botín estaba derecho, con la caña aflojada: el otro yacía sobre un costado.» <<

[114] «Un botín estaba derecho, pero abierto con la caña aflojada: el otro yacía sobre un costado.» <<

[115] Marina Pignatti (1998), en su memoria de licenciatura sobre las traducciones italianas de *Sylvie*, critica algunas de mis soluciones, considerando más cercanas al texto las de otros. Por lo tanto, también las traducciones que yo critico pueden integrar la mía. <<

[116] Seguiremos discutiendo en el capítulo 11 en qué sentido una traducción es ella misma una interpretación que, sin embargo, prevé otro acto interpretativo, que no es traducción pero que hace posible la traducción. <<

[117] «Éste no comerá tierra ni peltre,

»Sino sabiduría, amor y virtud,

»Y su nación estará entre *feltro* y *feltro.*» <<

[118] Sobre la ejecución como interpretación remito a las páginas de Pareyson (1954). <<

[119] Pareyson sugería que, si tenemos ejecución sobre todo en el ámbito de las artes que posteriormente Goodman denominaría *alográficas*, podemos tener ejecución también en el ámbito de las artes que Goodman denominaría *autográficas* (que son, en definitiva, el tipo de sí mismas, como un cuadro o una estatua). La nueva iluminación de un cuadro en una exposición o en un museo puede cambiar la manera de interpretarlo por parte de los visitantes, y lo hace sobre la base de una interpretación del director del montaje. <<

[120] Véase al respecto, Marconi (2000: 220-223). <<

[121] El problema de la transcripción musical es muy amplio y remito a Marconi (2000) y a Spaziante (2000) para una rica fenomenología de un *continuum* de soluciones distintas, que se realizan tanto en la música clásica como, con mayor frecuencia y libertad, en la *popular music*. <<

[122] Derrida (1967: 289-290) escribía en *Lécriture et la différence:* «Un cuerpo verbal no se deja traducir o transportar a otra lengua. Es eso justamente lo que la traducción deja caer. Dejar caer el cuerpo: ésa es, incluso, la energía esencial de la traducción». Que el cuerpo (la sustancia) cambie es inevitable. Pero el traductor, sabiendo que el cuerpo cambia, no lo deja caer del todo y hace todo lo posible para recrearlo. Por lo tanto, Derrida (2000: 29 ss.), aun como premisa a observaciones más sutiles, nos coloca ante el deber de que la traducción sea «*cuantitativamente equivalente* al original (…). Ninguna traducción reducirá nunca esta diferencia cuantitativa, es decir, en el sentido kantiano de la palabra, estética, puesto que concierne a las formas espaciales temporales de la sensibilidad (…). No se trata de contar el número de signos, de significantes y de significados, sino de contar *el número de palabras* (…). Se fija como ley y como ideal, aunque siga siendo inaccesible, traducir no *palabra a palabra*, claro, ni *palabra por palabra*, sino permanecer lo más cerca posible de la equivalencia de una palabra *mediante* una palabra». <<

[123] «Los amantes fervientes y los sabios austeros / Aman igualmente, en su madura estación, / Los gatos poderosos y dulces, orgullo de la casa, / Que como ellos son frioleros y como ellos, sedentarios» (M. *B. F.).* <<

[124] «Los fieles de amor y los austeros sabios / Prefieren, en los años que los vuelven indolentes, / Los gatos fuertes y dóciles, honra de los hogares / Como ellos frioleros, como ellos sedentarios.» <<

[125] «POR MÍ SE VA A LA CIUDAD DOLIENTE, / POR MÍ SE VA AL ETERNAL DOLOR, / POR MÍ SE VA CON LA PERDIDA GENTE. // FUE LA JUSTICIA QUIEN MOVIÓ A MI AUTOR. / EL DIVINO PODER SE UNIÓ AL CREARME / CON EL SUMO SABER Y EL PRIMO AMOR. // EN EDAD SÓLO PUEDE AVENTAJARME / LO ETERNO, MAS ETERNAMENTE DURO. / PERDED TODA ESPERANZA AL TRASPASARME. // Estas palabras de color oscuro / Vi escritas en lo alto de una puerta. / Dije: “Maestro, su sentido es duro”» *(Crespo).* <<

[126] «Hay muchas personas que dicen que en sueños / Todo es una fábula, todo una mentira» *(Victorio).* <<

[127] «En el cuarto las mujeres van y vienen / Hablando de Miguel Ángel» *(Valverde).* <<

[128] El mismo problema se puede apreciar, en dos traducciones castellanas; la primera está tomada de internet sin indicación del traductor; la segunda es la de Valverde: «Vayamos, pues, tú y yo / cuando la tarde se haya tendido contra el cielo / como un paciente eterizado sobre una mesa; / vayamos, entonces, por calles casi desiertas, / murmurantes retrocesos / de noches inquietas en hoteles baratos y de una noche / y empolvadas fondas con conchas de ostras; / calles que se prolongan como un argumento aburrido / de intención tediosa / que te llevan a una pregunta abrumadora… / Oh, no preguntes "¿Qué es?" / Vayamos a hacer nuestra visita. // En la habitación, las mujeres vienen y van / Hablando de Miguel Ángel.» «Vamos entonces, tú y yo, / Cuando el atardecer se extiende contra el cielo / Como un paciente anestesiado sobre una mesa; / Vamos, por ciertas calles medio abandonadas, / Los mascullantes retiros / De noches inquietas en baratos hoteles de una noche / Y restaurantes con serrín y conchas de ostras: / Calles que siguen como una aburrida discusión / Con intención insidiosa / De llevarnos a una pregunta abrumadora… / Ah, no preguntes "¿Qué es eso?" / Vamos a hacer nuestra visita. // En el cuarto las mujeres van y vienen / Hablando de Miguel Ángel» *(Valverde).* <<

[129] «Dormir o estar echado como un leño. / Bostezar largos días; / Vuelta a la cama, hasta que vuelve el sueño / Con sus caricias frías, / Sentir la tisis del pulmón, la mente… / ¡Tales mi vida aquí y entre esta gente!» (Traducción de J. Jurado de la Parra, en *Póstuma*, Madrid, Fontanet, 1898). <<

[130] Veánse, al respecto, las posiciones de la teoría de los Polisistemas y los trabajos de Even-Zohar, además de la reanudación de estos temas en Berman (1995) y Cattrysse (2000). <<

[131] Originariamente en la editorial Mondadori, ahora en *Il Conte di Montecristo,* Milán, Bur, 1998. <<

[132] Véase el prefacio de Gilbert Sigaux a *Le Comte de Monte-Cristo* (París, Bibliothèque de la Pléiade, 1981: XVII). <<

[133] Tal fue el éxito que se hizo una edición ilustrada (Perugina, S. A. Perugina y Sansepolcro, S. A. Buitoni, 1935, capítulo III). <<

[134] La traducción castellana: «Jeanne Jeannette Ninete La De Los Dos Limones niní ninón / Cariño miamor minovia mipotosí / Dodó dondón / Chupa mi bombón / Corazoncito Queridos mamá y papá: gallinita / Cabrita adorada / Mi pecadito / Cuclillo / Coñito / Ya duerme» *(García Ortega).* <<

[135] En Eco, 1992b: 278-281, sólo en la edición en italiano. <<

[136] Obviamente, sabía que el *blu* (azul marino) no es una danza, pero intenten encontrar una pudiendo usar sólo la *u*. <<

[137] Véanse las dos traducciones castellanas:

Adioses, silbidos en la oscuridad, gestos, toses y ventanillas bajadas. Es la hora. Tal vez los autómatas tengan razón. ¡Cómo aparecen por los pasillos, emparedados!

……

—¿También tú prestas a la ronca letanía de tu rápido esta hórrida y fiel cadencia de carioca? (*Frabetti*).

Adioses, silbatos en la oscuridad, ademanes, toses y ventanillas bajadas. Es la hora. Quizá los autómatas tengan razón. ¡Cómo parecen desde los pasillos, tapiados!

……

—¿Prestas también tú a la tenue letanía de tu rápido esta horrenda y fiel cadencia de carioca? — (*Vitale*). <<

[138] Véanse estas tres traducciones castellanas:

A menudo he hallado el dolor de vivir:
el arroyo estrangulado que borbolla,
el enroscarse de la hoja
reseca, el caballo desplomado.

De bien no supe, fuera del prodigio
que revela la divina Indiferencia:
la estatua en la somnolencia
del mediodía, y la nube, y el halcón cernido en lo alto (*Ferrer Lerín*).

A menudo he hallado el mal de vivir:
era el arroyo estrangulado que borbolla,
era el enroscarse de la hoja
requemada, era el caballo desplomado.

Del bien no supe, fuera del prodigio
que revela la divina Indiferencia:
era la estatua en la somnolencia
del mediodía, y la nube, y el halcón en lo alto (*Frabetti*).

Muchas veces he visto el dolor de vivir:
era el torrente que borbota degollado,

era ese retorcerse de la hoja quemada,
era el caballo derribado.

No vi felicidad, si no es ese prodigio
que nos desvela la divina Indiferencia:
era la estatua en la somnolencia
del mediodía, y la nube, y el halcón elevado (*internet*).<<

[139] Todas las citas que siguen proceden de «Filosofía de la composición», en E. A. Poe, *Ensayos y críticas*, trad. cast. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1973. <<

[140] Entre los clásicos, contaría al Anónimo de *Lo Sublime*; al respecto, véanse mis observaciones en el capítulo «Sobre el estilo» (en Eco, 2002). <<

[141] Pasemos por alto algunos errores de traducción que se han observado y que se pueden ver enumerados en la edición Gallimard citada en la bibliografía, como, por ejemplo, en la última estrofa *nothing further then he uttered* que se convierte insensatamente en *je ne proférai donc rien de plus.* <<

[142] Véanse también las observaciones de Rustico (1999). <<

[143] La mayor redundancia del texto de destino formaba parte del desafío: yo tendía a evitar la *e* en un número de palabras superior a las del original. <<

[144] Frank Budgen, en *James Joyce and The Making of Ulysses* (Londres, Grayson, 1934), sostiene que era fundamental para Joyce escribir de modo que no sustituyéramos su ciudad con la nuestra (véase, ed. Oxford University Press, 1972: 71). <<

[145] «Anna Livia Plurabella». *Prospettive* IV, 2, IV, 11-12, 1940. Esta versión contenía interpolaciones de Ettore Settani. Una primera versión, debida a la colaboración entre Joyce y Nino Frank, de 1938, fue editada por Jacqueline Risset en Joyce, *Scritti Italiani* (Milán, Mondadori, 1979). La versión italiana, con la francesa, el texto original y otras versiones sucesivas están ahora en Joyce, *Anna Livia Plurabelle*, a cargo de Rosa María Bollettieri Bosinelli (Turín, Einaudi, 1996), con introducción mía. <<

[146] «Anna Livia Plurabelle», *La Nouvelle Revue Française* XIX, 212, 1931. Aunque aquí se traduce de la versión de Anna Livia de 1928 y el texto italiano lo hace de la definitiva de 1939, no hay variaciones sensibles por lo que atañe a los puntos que citaré. <<

[147] Para la lista completa (quizá superior a la imaginada por Joyce) y la historia del sucesivo crecimiento de la lista, de versión a versión, véase Louis O. Mink, *A «Finnegans Wake» Gazetteer,* Bloomington, Indiana University Press, 1968. Sobre el mismo argumento, veáse también Fred H. Higginson, *Anna Livia Plurabelle. The Making of a Chapter,* Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1960. <<

[148] En francés se obtienen además, por ejemplo, también Somme, Avon, Niger, Yangtsé, Gironde, Aare, Damève (¿Danube?), Po, Saône. <<

[149] Como Joyce no decía nunca una sola cosa, *for coxyt sake* recuerda asimismo el Cox River, y un hablante inglés me ha sugerido también una alusión obscena, dado que *for coxyt sake* suena muy parecido a *for coxitis' ache*, donde la *coxitis* es una especie de luxación de la cadera y, por consiguiente, debería sugerir un *pain in the ass*. Me atengo a la intuición del hablante y no añado nada más. <<

[150] Demaria (2000, § 3.4.), que se remite a Mahasweta Sengupta («Translation, Colonialism and Poetics: Rabindranath Tagore in Two Worlds», en Bassnett, S. y Lefevere, A., eds., 1990: 56-63). <<

[151] Comunicación personal. <<

[152] Véase Calabrese (2000,109 y ss.), que se había ocupado también antes de la écfrasis: «Cuando, por último, es importante aislar un solo nivel de un texto, el de la narración, entonces la migración de una sustancia a otra se define también como "reducción" (por ejemplo, la "reducción cinematográfica de una novela")». Calabrese (p. 105 y ss.), toma en consideración las ochenta y cuatro traducciones picassianas de *Las meninas,* donde una versión juega únicamente con contrastes en blanco y negro. <<

[153] Advierto que este uso del término *parasinonimia* es más amplio que el que propone el *Dictionnaire Raisonné* de Greimas-Courtés. <<

[154] A lo sumo es posible, e incluso por teléfono, sobre la base de un código comprensible por ambas partes, transmitir instrucciones para reconstruir la cara significante de la *Quinta*, es decir, la partitura musical. Pero éste sería un caso extremo de *transcripción*, como el código Morse, donde a la expresión *sol-escalacentral-semifusa* le corresponde sin duda cierto símbolo en una determinada posición en el pentagrama. <<

[155] Aunque en las lenguas nórdicas los sustantivos son advertidos como menos «sexuados» que en las lenguas romances, y para todos los sustantivos masculinos que no indican personas no se usa el pronombre personal masculino, *han*, sino el pronombre personal para objetos o animales de género masculino, *den*, parece natural que Bergman se sintiera inclinado a «ver» la Muerte como masculina. Sobre el sexo de la Muerte, véase Jakobson (1959:75-76). <<

[156] Al respecto, siempre en Steiner (1975), veáse el capítulo VI. <<

[157] Vinçon (2000: 157 y ss.) remite a interesantes reflexiones sobre lo no dicho en la *Fenomenología de la obra literaria*, de Imgarden, y en *Story and discourse*, de Chatman. Para un amplio análisis de lo implícito, véase Bertuccelli Papi (2000). <<

[158] Véase el análisis de las adaptaciones pictóricas de la figura de la Monja en Calabrese (1989). Sobre las adaptaciones visuales de la novela, véanse Casetti (1989) y Bettetini *et al*. (1990). <<

[159] Traducción de L. Alonso Schökel y J. Mateos (*Nueva biblia española*, Madrid, Cristiandad, 1973). <<

[160] Sucede a menudo y Pignatti (1998) lo hizo discutiendo mi comentario a mi traducción de *Sylvie*. Que tuviera razón o no, no cuenta: justamente, distinguía la traducción como crítica implícita del texto de mi comentario como justificación explícita de la traducción. <<

[161] Véase Iván Guzmán de Rojas, *Problemática lógico-lingüística de la comunicación social en el pueblo Aymara*, *mimeo*, con los auspicios del International Development Research Centre (IDRC), Ottawa, 1984. <<

[162] Y sobre cómo el poliglotismo no es sólo una excepcional virtud sino una finalidad común, véanse las conclusiones de mi obra *La búsqueda de la lengua perfecta*. <<

[163] El problema de Aulo Gelio siempre me ha preocupado. Una primera aproximación se encuentra en el *Tratado de semiótica general*, cit. § 2.8.3. Lo retomé sucesivamente en la conferencia «Kleur als een semiotisch probleem», *Mondriaanlezing* 81,1982, que se publicó en inglés como «How culture conditions the colours we see», en Blonsky., ed., *On Signs*, Baltimore, Johns Hopkins-Oxford: Blackwell, 198.5, y en una versión parcialmente distinta en: «Il senso dei colori», en Montani, P., ed., *Senso e storia dell'estética. Studi offerti a Emilio Garroni per il suo settantesimo compleanno*, Parma, Pratiche, 1995. <<

[164] Trad. cast. de F. Navarro y Calvo, Perlado y Páez, Madrid, 1921. <<

[165] Véanse Berlin y Kay (1969). <<

[166] Véase Gibson (1968). <<

[167] Véase Itten (1961). <<

[168] Véase Linksz (1952: 2,52). <<

[169] Maerz y Paul (1953). <<

[170] Thomdike y Lorge (1962). <<

[171] Queda por decidir si un hanunóo, partiendo del propio sistema, puede llegar a comprender el nuestro. Con todo, es verdad que existen segmentaciones que, al ser más minuciosas, observables mediante aparatos mecánicos y menos vinculadas a situaciones subjetivas, resultan más manejables que otras, entre ellas nuestro sistema espectral. <<